JULIUS BAB

KRITIK DER BÜHNE

OESTERHELD & Co. VERLAG BERLIN

KRITIK DER BÜHNE

JULIUS BAB

KRITIK DER BÜHNE

VERSUCH ZU SYSTEMATISCHER DRAMATURGIE

OESTERHELD & Co. VERLAG BERLIN 1908

Meinem Freunde Erwin Kalischer

„Natur hat weder Kern noch Schale —
alles ist sie mit einem Male.“

Goethe.

VORWORT

Die einzelnen Kapitel dieses Buches sind zumeist im Laufe der letzten Jahre als selbständige Studien entstanden und zum Teil auch schon in Zeitschriften veröffentlicht worden. Ich glaube aber, dass ich seit langer Zeit auf Bewältigung der zahlreichen Probleme des Theaters gerichtet, an all diese Themen mehr oder weniger bewusst mit den gleichen Grundanschauungen herangetreten bin — Anschauungen, die hoffentlich als Niederschlag eines persönlichen Erlebens kenntlich sind. Wenn so alle einzelnen Aufsätze von der gleichen Erfahrung des Phänomens „Bühne“ organisiert sind, so darf ich jetzt, da ihre Zahl die mir sichtbaren Probleme des Gebietes leidlich vollständig in den Kreis kritischer Betrachtung zu ziehen scheint, sie wohl in einem Buche zusammenfassen. Nachdem, dem Sinne dieser Zusammenordnung gemäss, bei den einzelnen Arbeiten die hin und wieder sichtbaren Spuren aktueller Anlässe ausgemerzt, einige Betonungen verlegt, einige verbindende und ergänzende Betrachtungen neugeschaffen worden sind, glaube ich, dass das vorliegende Buch auch im mehr als äusserlichen Sinne eine schriftstellerische Einheit darstellt. Denn wenn die neue Zusammenordnung und stilistische Überarbeitung in den alten Aufsätzen die gemeinsame Anschauung, von der sie alle Leben empfingen, jetzt deutlich sichtbar macht — so sind die alten Einzelstudien damit wirklich Kapitel eines Buches geworden. Und damit erst wären sie auch literarisch gerechtfertigt, denn nichts hat wirksames Leben, was nicht

von der lebendigen Anschauung eines unverwechselbaren Individuums gezeugt ist. So bitte ich die Frage nach der einheitlichen Wirkung dieses ganzen Buches zum Wertkriterium seiner Teile zu machen.

Berlin, im November 1907

Julius Bab

EINLEITUNG

Die Welt der Bühne, die heute mit all dem, was sie anstrebt, gibt, versagt, die Arbeit, den Anteil, das Wünschen der Zeitgenossen wieder sehr lebhaft in Anspruch nimmt, ist natürlich, wie jede gegenwärtige Erscheinung, auch historischer Betrachtung zugänglich. Historische Betrachtung wird ganz gewiss auch hier viel Reizvolles geben und auf manche Einzelerscheinung des Gegenwärtigen ein neues Licht werfen können — nur wird sie hier wie überall uns keinen Schritt der Erkenntnis der Kräfte näher bringen, die das Wesen dieses grossen Erscheinungskomplexes ausmachen. Der geheimnisvollen Kraft, die am Anfang einer in jedem Fall unendlichen Geschehenskette die Erscheinung schuf, kommt die endliche Arbeit des Historikers beim Rückwärtsschreiten doch um keinen irgendwie wesentlichen Schritt näher — da aber die Kraft, die eine Erscheinung erschuf, sie auch in jedem Augenblick erhalten muss, so bietet die systematische Kritik der gegenwärtigen Erscheinung die Möglichkeit, das ewig unfassbare Wesen des Dinges mit unseren Begriffen doch immerhin enger zu umspannen. In einer Zeit, wo eine (naturgemäss obendrein höchst lücken- und hypothesenreiche) Geschichte des Lebens sich unter dem Beifall der „Gebildeten" als Lösung der Lebensrätsel gerieren darf, ist der Nachteil der Historie für ein nach Klarheit ringendes geistiges Leben wohl deutlich genug geworden, um auf allen Gebieten eine energische Abkehr von der rein historischen Methode angezeigt erscheinen zu lassen. Auch

auf dem Felde der Theatertheorie haben die Historiker schon Unheil genug gestiftet. Insbesondere hat man aus der Entstehungsgeschichte des Theaters (unter besonderer Berücksichtigung des uns sehr wesensfremden griechischen Theaters!) Schlüsse über das Wesen, den Wert und die zu fordernde Entwicklung unserer Schaubühne getan, die in gefährlichster Weise der Veroperung unsres Theaters, der Latinisierung unsres Dramas, der Abtötung unsrer Schauspielkunst in die Hände arbeiten. Im Dienste eines höchst subjektiven lebensfremden Geschmackes sucht hier eine falsche Methode die Gegenwart mit der Vergangenheit fortzubeweisen. Mir scheint, dass niemand der Zukunft zu dienen vermag, der nicht von der tiefsten Ehrfurcht vor dem gegenwärtigen Leben beseelt ist. Es ist das unveräusserliche Recht jedes ernsten Kulturarbeiters, diejenigen Formen des gegenwärtigen Seins, die ihm unvollkommen erscheinen, stürzen und durch reinere ersetzen zu wollen — aber Recht und Sinn dieser Arbeit erkauft nur ein bedingungsloses Jasagen zum Recht, zum Sinn der gegenwärtigen Zeit, zu ihrem durch alle unvollkommenen Formen hindurch spürbarem Wesen. Realismus. Nur von dem in Bescheidenheit selbständigen Schüler, nicht vom hochmütigen Schulmeister, wird die Zeit Lehren annehmen. Es gilt nicht, aus der Tiefe des Gemüts dem lebendigen Leben ein Fremdes, aus toten Geschichtsträumen gezeugtes Ideal entgegenzuschleudern — es gilt in der wirbelnden Erscheinung die Idee des Gegenwärtigen zu erkennen und ihr zum Sichtbaren zu helfen.

Die Voraussetzung unsrer speziellen Betrachtung muss also der Glaube sein, dass alle gegenwärtigen Erscheinungen des Theaters nichts als die vielfach noch unfertigen Ansätze einer Form sind, in der das gegenwärtige Leben sich noch einen angemessenen Ausdruck, ein Abbild und einen Antrieb seiner Kräfte schaffen will. Gegenstand unsrer Betrachtung

muss das heute lebende Theater sein, das was wir als wesenhaft und wirksam am heutigen Sein der Bühne empfinden; — und was in seiner mächtig fühlbaren Realität nicht im mindesten Abbruch dadurch erleidet, dass die Fülle seiner vielfach noch trüben Erscheinungsformen sich noch nicht in die Begriffe einer festen Definition einpanzern lässt. Erschöpfend definieren lassen sich vielleicht Gebilde einer toten, historisch gewordenen Kultur; lebende Erscheinungen, die von unsichtbarem Kern aus die weiche Masse ihres Leibes zur Aufnahme immer neuer Lebensteilchen strecken und so sekündlich die Gestalt ändern, sind nicht so sicher zu begreifen. Wenn die mitlebende Kritik dies ständig wirksame, einstweilen mit dem Worte „Bühne“ umspannte Etwas zu analysieren unternimmt und durch systematische Untersuchung die hier erworbenen Kräfte in ihrer Selbständigkeit und ihrer Bedingtheit zu erkennen sich müht, so wird sich vielleicht am Schluss dem Klang des Wortes „Bühne“ ein sicheres Gefühl verbinden, das mehr wert ist als die Klarheit einer toten Definition am Anfang.

Die Worte: Bühne, Theater, Schauspiel stürmen heute mit einer Unzahl von Associationen auf unsre Vorstellung ein. Was gehört alles zu einem Theater!? Dichter, Schauspieler, Musiker, Techniker, Maler, Handarbeiter, Geldleute, Verwaltungsbeamte, Architekten, Gelehrte, Spielordner — Kapital in Hunderten oder in Millionen — ein Haus aus Brettern oder Marmor; zehn oder tausend Quadratmeter gross — Zuschauer: Janhagel oder „Elite“, Snob oder Spiesser, Offiziere, Kommis, Bankiersgattinnen, Literaten, Handwerker, Ladenmädchen: Menschen zu Dutzenden oder Tausenden. Dann Buchdrucker, Agenten, Journalisten, Annoncenacquisiteure, Restaurateure und Garderobenfrauen — es gibt im Leben der Grossstadt heute kaum einen Berufszweig, kaum eine soziale Gruppe, die nicht durch irgendwelche

Vertreter in den äusseren oder inneren Kreis des Bühnenbetriebes hineinreichte. Aber das Werk, das diese quantitativ oft winzigen, oft ungeheuren, qualitativ stets höchst komplizierten Betriebe ins Leben setzen, hat bei aller äusseren Verschiedenheit der Aufmachung und allem Unterschied des inneren Wertes einen unerschütterlich gleichen Formcharakter: vorher gefertigte Texte werden von Menschen reproduziert mit dem Zweck, durch Ton und Gebärde den im Text gegebenen Vorgang als augenblicklich wirklich erscheinen zu lassen. Das scheint mir alles zu charakterisieren, was wir überhaupt mit dem Wort Bühnendarbietung noch meinen können: es trifft die Aufführung des „König Lear“ am Hofburgtheater so gut wie die „Geisha“ am Operettentheater, die Maeterlinck-Szene im Kammerspielhaus wie die Ballettposse im Tingeltangel. Diese Bedingung ist sehr dehnbar, aber unlöslich. Der Text kann als selbständiges Sprachkunstwerk, als Substrat für Musikfolgen, als blosse Vorschrift pantomimischer Aktion auftreten — die Illusion der Verwirklichung des Textes kann stilistisch gehemmt, naturalistisch forciert, grotesk oder bloss inkonsequent durchlöchert sein — immer noch haben wir ein Bühnenspiel. In dem Moment aber, wo der Text ohne jeden Versuch, eine sinnliche Vision seines Inhaltes zu erregen, zum Vortrag käme — oder wo sich lebhafte, bewegte Menschen ohne vorgezeichneten Plan durcheinandertrieben, wäre alles aus, was wir noch „Theater“ nennen: wir hätten einen Vortrag oder ein Maskentreiben — wären damit allerdings bei den *historischen* Wurzeln der Bühnenkunst angelangt, aber jenseits all dessen, was unserm am heut Lebendigen orientierten Gefühl und somit einer systematischen Kritik noch Theater heissen kann. —

Als innerste Substanz des Bühnenkunstwerks erscheinen also in unlöslicher Verbindung: das *Drama* und die *Schauspielkunst* — indem ich für die Art die beiden

wirkungskräftigsten reinsten Vertreter aus den vielgestuften Gruppen der Texte und der Darstellungen einsetze.*)

Das Drama hat unter diesen den Komplex der Bühnenkunst bildenden Kräften ersichtlich eine dominierende Stellung. Seine Überlegenheit hat ihre Ursache wohl darin, dass es (bis zu einem gewissen Grade) die Möglichkeit selbständiger, von der Schauspielkunst gelöster Existenz besitzt. Es kann dank seines rein psychischen Materials, der Sprache, auch ohne Auswirkung der sinnlichen Illusion, als zu lesende Dichtung, ausserhalb der Bühne existieren — die Schauspielkunst vermag das nicht, sie ist an die Bühne und dadurch an den Text gebunden. Die Überlegenheit des Dramas findet ihren Ausdruck darin, dass es zeitlich stets vor dem Wirken des Schauspielers da sein muss — es ist die Eins und jenes ist die Zwei. Dem Drama gebührt also gewiss die erste und eingehendste Betrachtung. Dennoch ist es ein gefährlicher Irrtum, wenn man es immer wieder zum eigentlichen, alleinigen Herrscher der Bühne erheben will, wenn man den ganzen Sinn des Theaters auf Mitteilung eines Dramas reduzieren zu können meint. Man übersieht, dass das Bühnenwerk als künstlerische

*) Die Oper, auf die ich im Folgenden nicht mehr einzugehen gedenke, scheint mir als Bühnenwerk eine zweifellos mindere Form zu sein, weil sie das Ziel, eine Illusion zu wecken, schwächer erfüllt. Nicht etwa weil in ihr die Leute „singen" — singen ist eine Kunstform, nicht „unnatürlicher" wie Versesprechen, ist als Stilbildung, dem Massstab psychologisch-naturwissenschaftlicher Richtigkeit durchaus entrückt; man kann in jeder Form eine Illusion wecken, wenn man diese Form durchhalten kann. Aber der musikalische Ausdruck kann uns nur die Illusion sehr starker Gefühlszustände geben, eine zeitlich ausgedehnte Handlung braucht aber unfehlbar gefühlsschwache Zwischenglieder — dann aber zerreisst entweder das gesprochene „Guten Tag" die Stileinheit und damit die Illusion oder das gesungene macht uns durch die Diskrepanz zwischen Ausdrucks- und Handlungswert die Form lächerlich und damit wiederum illusionsunkräftig. Diese Schwäche hat Wagner wohl erkannt, aber

Einheit nicht herrschende und dienende Mächte, sondern Elemente enthält, die unser Denken zwar analytisch trennen kann, die aber in der Realität zu einem unlöslichen Wirkungswesen vereint sind. Bei diesen Elementen kann in der Folge des Gemischtwerdens wohl eine bestimmte Ordnung feststehen — das bedeutet aber keinen Einwand gegen die absolute Gleichwertigkeit der Elemente in dem einmal entstandenen Produkt. Deshalb ist genau ebenso unwahr und so wahr, wie der Satz: der Schauspieler ist nur Diener am Worte des Dichters, der Gegensatz: der Dramatiker schreibt nur Text für den Schauspieler. Sie sind eines für das andere da, und der Dramatiker, der der Idee seiner Kunstform am nächsten kommt, wird gerade am meisten den Schauspieler als unentbehrliche Ergänzung fordern, wird zwischen seinen Worten die Vision unzähliger Gebärden herbeirufen, durch deren schauspielerische Sichtbarmachung sein Text erst wahrhaft ausgestaltet ist. Grade aus dem sprachkünstlerischen Wesen der dramatischen Dichtung wird erkennbar werden, dass diese besondere Form der Sprachkunst ihr Wesen um so reiner erfüllt, je offener für den Einstrom mimischer Kunst sie

meines Erachtens durchaus nicht überwunden. Sein „Musikdrama" ist vielleich musikalisch, sicherlich nicht dramatisch, eine einheitlich illusionstarke Kunstform, bleibt eine (von Arie zu Arie springende — wie sehr auch verdeckte) Oper und muss es bleiben: weil Musikdrama eine Kontradictio ist, weil Musik auskostendes Vibrieren auf Empfindungshöhen, Drama zielvolle Bewegung von Höhe durch Tal zu Höhe ist. Eine vollkommen illusionsstarke Oper wäre bei einem wirklich rein lyrischen Text möglich — aber das reinlyrische Drama, der wahrhaft musikfähige Text sind so unmöglich wie ein bewegtes Meer ohne Wellentäler. Deshalb scheint mir die Oper eine unreinere, hier unserer Betrachtung entbehrliche Form — ihre Mittel sind ewig ausser stande, der Idee der Bühne zu genügen. — Ein ernstes und wohl noch zu betrachtendes Thema wäre dagegen die (dienende) Musik im Drama, die vielleicht als Unterstützung oder als Ablösung des Wortes in Momenten höchster Gefühlsent-

geblieben, je bedürftiger sie ist, in den weiteren Komplex des Bühnenkunstwerks einzugehen.

Bei der Betrachtung der Schauspielkunst wird umgekehrt zu betonen sein, dass sie trotz der äusseren Nachordnung dem Drama im Komplex der Bühnenkunst als eigenschöpferische Macht gegenübersteht. Zu ihren Schaffensbedingungen gehört zwar als wesentlich der Text, aber sobald diese Bedingung erfüllt ist, schafft sie mit den physischen Wirksamkeiten des lebendigen Leibes ein Kunstwerk, das eine so eigengesetzliche Welt phantastischer Zeichen ist, wie sie die Poesie nur immer aus den Wirksamkeiten des Wortes gewinnen kann. Ja, der Eindringlichkeit ihrer Mittel gemäss, ist im einmal vollendeten Bühnenkunstwerk der Eindruck der Schauspielkunst oft der schwerere, durchdringendere. — Die meisten werden sich erinnern, viel häufiger durch die gute Darstellung einer schlechten, als durch die schlechte Darstellung einer guten Dichtung ergriffen worden zu sein. Es handelt sich hier also durchaus nicht um Re—produktion der textbildenden Kunst, es handelt sich um eine ausgesprochen originale,

---

faltung noch eine grosse Zukunft hat. — Anders als mit der Oper steht es mit der Pantomime. Sie ist im stande, eine geschlossene Illusion zu erzielen; denn die Gebärde ist nicht nur, wie der Gesang, eine an sich wirksame Kraftform, sie kann auch (idealiter wenigstens) alle Stadien einer Handlung als Stoff ergreifen — die konventionellste Begrüssung hat so gut wie der furchtbarste Gefühlsausbruch seine Gebärde. Aber da auch jedem in Worten geprägtem Text, jedem Drama, eine Pantomime immanent ist, da dem vollkommenen Dramatiker eine völlig geschlossene Kette von Gebärden sich mit seinem Wortwerk zugleich offenbart — scheint mir die Pantomime kein eigentlich originales Gebilde, sondern nur ein engerer Kreis im grösseren: Drama, und deshalb einer besonderen Betrachtung nicht bedürftig. Von der dem Drama immanenten Pantomime wird noch die Rede sein, denn ich will, ähnlich wie Otto Ludwig, den Satz verfechten, dass kein Drama „gut" ist, dessen Sinn einem tauben Zuschauer völlig verschlossen bleibe.

von besonderen schöpferischen Individuen getragene Produktion. Die zu erkennen in ihrer Gebundenheit an die andre Hälfte des Bühnenwerks, soweit die Möglichkeit — in ihrer tiefen Freiheit und Eigenart, soweit die Art des Schaffens in Betracht kommt — das ist die Aufgabe.

All die andern zahlreichen Kräfte, die noch innerhalb des Bühnenbetriebes mitwirken, haben einen solch selbständigen, mit eignen Mitteln schöpferischen Charakter nicht mehr. Sie alle dienen, dienen dem Zusammenwirken der dramatischen und schauspielerischen Kraft. Der Maler wirkt auf der Bühne nicht wie der Dichter eine besondere oder gar wie der Schauspieler die einzige Form seiner Kunst frei aus — er empfängt von dem Gesamtwerk jener beiden nicht nur den Stoff, sondern auch die Technik, seine Kunst darf nicht aus sich selbst wirken, sie muss Schmuck einer andern, Ornament sein — muss Kunsthandwerk werden — dienen. (Deshalb wird eine bedeutende Szenenbildung nie bei Versagen der eigentlich aktiven Bühnenkünste einen Theatereindruck tragen können, ihr überlegenes Hervortreten wird nie wie beim schlechtgespielten Drama oder gutgespielten Schmarren als wenigstens partieller Sieg, sondern stets als entschiedene Niederlage der Bühnenkunst empfunden.) Nicht anders als der Maler stehen der Musiker und der Architekt zum Bühnenkunstwerk. Ihre vorbereitende oder verbindende Tätigkeit im Bühnenwerk ist nicht ein besonderes, aber freies, inneren Gesetzen gehorchendes Auswirken, es ist eine von äusseren Rücksichten, praktischen Zwecken geleitete Anwendung ihrer Kunst, ist im eigentlich weiten Sinn des Wortes „Kunstgewerbe“ — sie dienen.

Ist es bei all diesen Helfern des Bühnenwerkes eine Kunst, wenn auch eine unfrei gebrauchte, die sich entfaltet, so ist das Wirken des Regisseurs scheinbar souverän genug — aber es ist keine Kunst. Keine „Kunst“,

wenn man dem Wort einen engeren Sinn bewahren will, als den, in dem schliesslich jedes Sichauswirken einer Persönlichkeit Kunst ist.

Man hat in letzter Zeit von der höchst berechtigten Empfindung, wie sehr wichtig das Wirken des Regisseurs sei, Ausgang genommen und ist zu der unberechtigten Formel von der „Kunst der Regie" gekommen. „Kunst" im eigentlichen Sinne kann aber wohl nur genannt werden, was als Gestaltung eine ganz eigene Absicht in ganz eignen Mitteln zu Tage tritt — was eine originale Form als Substanz hat.

Der Regisseur prägt nicht seine Welt und nicht durch seine Worte, seinen Körper, seine Farb- oder Tonvisionen prägt er — er organisiert, er stimmt die verschiedenen und verschieden wirksamen Künste zur möglichsten Harmonie im Bühnenwerk ab — er ist in der Tat der letzte Schöpfer des Gesamtkunstwerks Bühne. Aber seine Leistung ist keine eigentlich künstlerische, sondern eine organisatorische. Sie setzt das feinste Gefühl für alle beteiligten Künste voraus, gestattet aber nicht in der leidenschaftlichen Beschränktheit einer Kunstform aufzugehen — der zu intelligente „literarische" Schauspieler, der zu theaterbewusste Dichter sind die gebornen Regisseure! Während jeder Künstler mit notwendigstem Egoismus nach Entfaltung seiner Formen ringt, muss der Regisseur zwischen den Formen stehen, muss unter den selbstsuchtsvollen Kräften das vergesellschaftende Element vertreten. Er ist der Staatsmann im Reich der Künste, nicht Kunstschöpfer, sondern Kunstorganisator. Eben dadurch für diese zusammengesetzte Erscheinung „Bühne" der wichtigste Mann — aber eben deshalb in seinem Wirken einer ästhetischen Analyse weder fähig noch bedürftig. Die Gesetze seines Waltens werden mit den Notwendigkeiten aller ihm unterstellten Künste zugleich erkannt — wie jeder wahrhaft Herrschende, dient er am meisten, dient allen!

Viel deutlicher ist das künstlerisch Unselbständige in der Rolle des Spielleiters im weiteren Sinne, des „Direktors". Der organisiert nun nicht mehr allein das Ensemble der mitwirkenden Künstler und Künste, er schafft die weitere Organisation, die wieder dies Ensemble in Harmonie mit allen anderen beteiligten sozialen und wirtschaftlichen Faktoren setzt. Denn zu dem Gesamtbild unserer Bühne gehört nun, wie schon gesagt, noch eine Fülle von Faktoren ausser denen, die am Bühnenkunstwerk direkt beteiligt sind. Seiner einzigartigen Kompliziertheit, seinem unreproduzierbaren, rein momentanen Charakter gemäss, muss dieses Kunstwerk in ganz einziger Weise soziale Kräfte und soziales Interesse in seinen Dienst ziehn. Dies ist das Moment, das vom Gesichtspunkt der gegenwärtigen Bühne aus die besondere Formation und Bedeutung des Publikums im Theater ergibt. Eine historisch gründende Betrachtung hat das Publikum als selbständigen Faktor ins innere Sein des Bühnenwerkes zwischen Dichtung und Schauspielkunst schieben wollen.*) Diese geistreiche und für die Erkenntnis mancher Einzelerscheinung sehr fruchtbare Auffassung scheint mir doch für eine systematische Betrachtung der heute lebenden Bühnenkunst nicht haltbar.

*) Diese Anschauung vertritt z. B. Prof. Max Herrmann, der — wohl als Erster an deutschen Universitäten — seit langen Jahren in Berlin ein (leider noch immer ungedrucktes) Kolleg über „Theaterkunst" liest. Ich habe diese ausgezeichneten Vorträge zu einer Zeit gehört, als diese Studien mitten im Werden waren und möchte hier nicht versäumen, den Dank abzustatten, den ich jenen Darlegungen schuldig geworden bin — nicht zum wenigsten da, wo ich mich an der vorgetragenen Meinung polemisch orientierte. — Etwas anderes als diese Einschätzung des Publikums als Produktionsfaktor ist es übrigens, wenn z. B. Wilhelm von Scholz aus den Bedingungen einer Wirkung auf die Masse die Form des Dramas entwickelt. Das ist eine von Historie und Wesenswertung gleich weit entfernte Methode — das Publikum ist da nicht als Schöpfer, sondern als Erkenntnismittel eingestellt.

Aus jenem Urstadium, da ein festlich erregter Chor Dichter, Darsteller und Geniesser zugleich war, hat sich doch eben ein differenzierter Zustand entwickelt, der dem Zuschauer die Bühnenproduktion fast so frei und selbständig gegenüberstellt wie das Buch und das Bild. (Fast — denn ein wenig Spuren jenes tieferen Zusammenhanges finden sich und erklären sich in der Psychologie der Schauspielkunst.) Im Grossen und Ganzen ist jene wachsende Differenzierung von Wirkenden und Aufnehmenden, deren Entwicklung mir eines der wichtigsten formalen Momente auf dem systematischen Wege vom Spiel über dem Sport zur Kunst scheint, auch in der Bühnenkunst durchgeführt, und das Publikum und seine besondere Formation sind mehr für die äusseren Existenzbedingungen als für das innere Bildungsgesetz des Bühnenkunstwerks bedeutend. (Wobei jener kulturgeschichtliche Sinn, in dem jede gegenwärtige Kunstform Produkt der Volks- also Publikumsentwicklung ist, wiederum bewusst ausser acht gelassen wird. Systematische Betrachtung geht nicht auf das der Gegenwart wesentliche, sondern auf das Wesen des Gegenwärtigen — und behandelt deshalb das gegenwärtige Sein als ein letztes Gegebenes.)

Auch das Publikum ist also nur die letzte der vielen Mächte, die den beiden eigentlich schöpferischen Elementen der Bühnenkunst: dem Drama und der Schauspielkunst als eine grosse vorbereitende und dienende Masse gegenüber stehen — eine Masse, deren Wesen als das „Theater“ im verengten Sinne des Wortes zuletzt noch wird betrachtet werden müssen.

DAS DRAMA

MORPHOLOGIE DES DRAMAS

Der Begriff der „Morphologie" wird in den Naturwissenschaften nicht immer ganz gleichmässig und fest gebraucht. Doch scheint mir als der einzig berechtigte, weil etwas wirklich neues und eigenes besagende Gebrauch derjenige, der Morphologie als eine rein an den Aussenformen haftende, eine am sinnlich Gestalteten orientierte Betrachtungsweise, allen anderen Methoden entgegenstellt — der Anatomie, die die innere Organisation blosslegt und beschreibt, der Chemie, die die formbildende Materie analysiert, der Physiologie, die die bewegenden Kräfte innerhalb des Individuums zu erkennen sucht. Es ist dies die Morphologie Goethes, die in dem Trieb wurzelt „die lebendigen Bildungen als solche zu erkennen, ihre äusseren sichtbaren Teile im Zusammenhang zu erfassen, sie als Andeutungen des Innern aufzunehmen und so das Ganze in der Anschauung gewissermassen zu beherrschen". Diese im radikalsten Sinne des Wortes formale Betrachtung ist nicht, wie man zuweilen gemeint hat, identisch mit der Ästhetik; den Ästhetiker interessieren die Formen, doch letzten Endes als Träger psychischer Ereignisse, nicht bloss die ruhendgleiche, vor allem die wirksame, bewegte und bewegende Form geht ihn an. Auch der Kunstwissenschaftler hat Verfahrungsweisen, die der Anatomie und Physiologie analog sind — es ist ein relativ Inneres der künstlerischen Formenwelt, in das ich mit der Frage nach der Komposition des Stoffes, mit der Analyse der künstlerischen Wirkungen dringe. Aber freilich, man kann und soll auch das Kunst-

werk, wie jeden anderen Organismus morphologisch betrachten: seine Formen ohne Rücksicht auf die immanenten psychischen Kräfte aufnehmen, prüfen und sie als „Andeutung des Innern“ einen neuen Weg zur Erhellung des künstlerischen Erlebnisses werden lassen. Eine solche Betrachtung des dramatischen Kunstwerkes möchte ich hier zuerst versuchen.

Innerhalb des Bühnenkunstwerkes liefert der Dramatiker den Text für die Schauspieler d. h. die Vorzeichnung eines Geschehens, das durch die Mittel der körperlichen Darsteller nachher den Schein sinnlicher Wirklichkeit gewinnen soll. Ein Geschehen, das für Menschen interessant und zugleich von Menschen darstellbar sein soll, wird auch immer einen Menschen betreffen. Von den unzähligen Dingen, die einem Menschen geschehen können, kommen nun aber wiederum für den Bühnendichter nur jene in Betracht, die ihm durch andere Menschen geschehen können. Denn nur dann wird das Gegenspiel darstellbar! Eine wirkliche Entwicklung eines Menschen darstellen, bei der stets neben und vor den sozialen Erfahrungen die Erlebnisse des eigenen Körpers und der aussermenschlichen Natur ihre grosse Rolle spielen, bleibt dem Romandichter vorbehalten. Der Bühnendichter kann zwar zuweilen diese Naturgewalten in anthropomorpher Abstraktion als mythologische Gestalten auf die Szene bringen, sie dürfen aber nur in ein zwischenmenschliches Geschehen eingreifen, das uns bereits die Illusion einer Wirklichkeit geweckt hat. Ein Vorgang nur zwischen einem Menschen und solchen Abstraktionsgestalten würde notwendigerweise nur unsern Verstand beschäftigen und die Phantasie töten. Wir hätten eine Allegorie statt des Dramas. Schon eine zu starke Verwendung derartiger „bedeutsamer“ Gestalten im Drama bringt Gefahr — das grosse Beispiel für diese natürlich rein theatralische Wertung (Kritik der Bühne soll hier geschrieben werden!) ist der

zweite „Faust“, ein kleines „Die versunkne Glocke“. — Nur wo keine verstandesmässige Umsetzung nötig ist, wo die Menschengestalten des Textes wirklich sich selbst — Menschen bedeuten, entsteht die phantastische Illusion. Eine Mehrheit in gegenseitige Beziehung gesetzter Menschen erfordert also der dramatische Text. Ein Monodrama ist seinem Wesen nach unmöglich.*) Gegen den Monolog ist deshalb zwar durchaus nicht seine „Unnatürlichkeit“ ein Einwand; die Illusionskraft eines Bühnentextes steckt selbstredend nicht in der Treue seiner Lebensnachahmung, sondern in dem Phantasie weckenden Gebrauch der sprachlichen Mittel. Der Monolog ist ebenso „natürlich“, weil ebenso unmessbar an der Wirklichkeitssprache wie der Dialog, der ja auch in jedem zu höherer Wirkung stilisierten Drama unendlich viel mehr formt, als Unterredner im realen Falle je ausdrücken können und wollen. Aber der Monolog ist tatsächlich in seiner Anwendung beschränkt, weil er unfähig ist, wie dem Menschen auch der gegenspielenden Kraft sichtbare Versinnlichung zu ermöglichen, und deshalb nie selbst die Illusion eines Geschehens tragen kann; er muss immer von den kommenden und vorangehenden zwischenmenschlichen Geschehnissen gehalten werden, muss als ihr Auftakt oder ihr Nachklang fühlbar sein, muss als Fortsetzung und Vorbereitung von Gesprächen wirken, bei

*) Die sogenannten Mono- oder „Psychodramen“, die vor einem Jahrzehnt etwa ein Herr von Meerheimb in Mode bringen wollte, sind nichts anderes als eine kindliche Spielerei. Denn es sind lediglich gewaltsame Ausschnitte aus sehr personenreichen Dramen, in denen dem einzigen Sprecher die peinliche Aufgabe zufällt, uns die ganze Exposition und alle etwa noch weiter einwirkenden Aussenkräfte monologisch zu übermitteln. Was — auch bei geschicktest gewählter Situation — eine unerträgliche Geschwätzigkeit des Sprechers zur Folge hat. — Viel sinnvoller und geschmacksreiner sind die zum Teil auch monodramatischen „stummen Momente“, die Richard Vallentin vor einigen Jahren am Berliner „Kleinen

denen der Gegenredner zur Zeit nur im Geiste des Redenden spricht. Deshalb ist der Monolog nicht überall und nicht beliebig oft anwendbar, und deshalb kann er, wo er einen zu grossen Teil des Textes bildet, die Illusion sehr schwächen. Denn den Kern eines wirksamen Bühnentextes muss stets ein Geschehen zwischen mehreren Menschen ausmachen.

Alles zwischenmenschliche Geschehen aber scheint mir einer merkwürdigen Formung in unserm Bewusstsein zu unterliegen: Wohl besteht das soziale Leben tatsächlich in einem Kampf, einer Fühlungnahme, einem Rapport aller mit allen, jedes Individuum hat in Verfolgung seiner Lebensinteressen gleichzeitig unzählig viele Partner. Aber diese Einsicht ist mehr eine Frucht nachträglich rückschauender Erkenntnis, als ein jemals akutes unmittelbares Erlebnis unsres Bewusstseins. Eigentlich bewusst ist uns immer nur der Zweikampf; dem eignen kämpfenden Ich setzen wir die Gesamtheit aller Gegner als massige Einheit entgegen, und jeder fremde Streit wird für unsre Vorstellung erst beweglich und voll verständlich, wenn ich ihn auf eine dualistische Form bringe. Für das Bewusstsein des Individuums ist der grosse Lebenstreit nur als Zweikampf oder Kombination von Zweikämpfen fassbar: diese Tatsache scheint mir alle Formen sozialen Streits gebildet zu haben, die das Individuum vollinhaltlich in

Theater" dichtete und inszenierte. Hier werden kleine einfache Situationen herausgegriffen, deren alltäglicher Zusammenhang sofort klar ist, und in denen uns ein Einzelner wortlos einen bedeutenden Innenvorgang mimisch spiegeln kann. Bei dem Buchhalter, der stehlen will und sich überwindet z. B. konstruiert man sich ohne weiteres die menschlichen Gegner, die drohende Gesellschaft hinzu. Nur in intimen, sofort fasslichen, alltäglichen Situationen ist solch Einzeldrama möglich, wo die Gegenspieler im Geist des Spielenden bleiben und doch sichtbar sind. Diese Vallentinsche Form ist allerdings weniger ein neues Drama als eine künstlerisch vertiefte, weil auf fruchtbarste Momente gegründete Pantomime.

Aktion setzen. Wo nur eine Qualität des Menschen in Anspruch genommen wird (wie die Schnelligkeit beim Wettlauf, die Kaufkraft bei der Auktion, die bloss gezählte Existenz, die „Stimme" bei der Wahl), mag sich noch ein gleichzeitiger Kampf vieler organisieren lassen, wo aber die ganze Individualität in Frage kommt, hat auch die äussere gesellschaftliche Organisation schon die dualistische Form durchgesetzt. Ein Krieg mit mehr als zwei Parteien ist uns nur als Anfang oder Folge völlig chaotischer Zustände bekannt und denkbar;*) im Kulturleben führt er sofort dazu, dass alle Interessenten sich zu zwei Parteien formieren. Unsere Rechtsprechung kennt keinen Prozess zwischen mehr als zwei Parteien; zwingt jeden dritten Interessierten sich zunächst einem Klagenden anzuschliessen und nachher mit dem Sieger in neuen Kampf zu treten. Unser Bewusstsein, das in jedem Augenblick nur eine Zweiheit entgegengerichteter Kräfte klar umspannen kann, spiegelt zunächst jedes zwischenmenschliche Geschehen als Duell, als Dialog. Die ganze Vielheit und Kompliziertheit des Lebens kann sich uns nur als Komposition vieler solcher unmittelbar überschaubaren Dualismen gestalten. Für den Dramatiker, der die Grundlage zur Illusion wirklicher zwischenmenschlicher Geschehnisse durch Wortfügungen schaffen soll, ist deshalb der Dialog, das Zwiegespräch die Einheit, das Element, der Baustein, mit dem er arbeitet, durch dessen Kombination er schafft.

Je mehr ein Drama nun sich auf die einfache Anwendung dieser Grundform beschränkt, je mehr der Text aus dem blossen Nacheinander solcher Zwiegespräche besteht — um so einfacher, ruhiger, erhabner wirkt die betreffende

*) Es ist merkwürdig, dass der grösste deutsche Techniker des dramatischen Dialoges, H. v. Kleist, uns einmal die chaotische, geistesverwirrende Wirkung solchen Krieges mit mehreren Parteien geschildert hat — im Eingang der „Penthesilea".

Bühnendichtung. Die ungeheure Verschlungenheit des Lebens erscheint dann in höchster stilistischer Vereinfachung, in feierlichster Weise auf die schlichtklaren Grundformen unseres Bewusstseins zurückgeführt — und in dem sicheren Übergewicht dieser primitiven Dialogszenen formt sich die steife Würde der französischen Klassik, das majestätische Ethos der Goetheschen „Iphigenie", die symbolschwere Gewichtigkeit moderner Skandinaven. Indessen kommen selbst Werke von solchem Grundton selten mit der Anwendung der einfachen Grundform aus — an den Höhepunkten der äusseren Handlung kompliziert sich in der Regel auch ihre Form. — Die Behandlung, durch die das Element des Dramas, der Dialog im strengsten Sinne des Wortes, fähig wird einen grossen Komplex vielfach aufeinander wirkender Menschen relativ gleichzeitig in einem Szenenbild zu gestalten, kann nun eine zweifache sein: sie kann eine Variation oder eine Kombination des Urelements bezwecken.

Die Variation behält das einzige zweiteilige Verhältnis bei, kompliziert aber die Zusammensetzung der beiden Teile. Der eine Partner des Individuums hört auf ein Einzelner zu sein, er wird eine Gesamtheit verschiedner, nur in ihrem auf den Partner gerichteten Interesse geeinter Individuen — eine Gruppe. „Einer gegen eine Gruppe" — diese Variation des Grundverhältnisses bietet das soziale Leben nun dem Drama vielfach dar: der Erzähler und seine Zuhörerschaft, der Agitator, der Priester, der „Volksfeind" vor ihrem Publikum — fast überall, wo dramatisches Thema der Konflikt eines Individuums mit seinen Lands- und Zeitgenossen als Kulturgruppe ist, wird eine solche Szene sich einstellen. Aber auch die sogenannte „Staatsaktion", wo ein Ratskollegium, eine Gesandschaft, eine Deputation, ein Hofstaat einem dominierenden Individuum zum einheitlichen Gegenspieler gegeben werden, ist eine solche

einfache Variation. Die technische Aufgabe des Dramatikers ist in diesem Fall, den Gruppe bildenden Individuen einen notwendigsten Rest von Eigenart zu lassen und sie doch durch jenes dominierende gleiche Interesse soweit zu Teilen einer einheitlichen Oberindividualität herabzudrücken, dass die Klarheit und Energie des zwei individuelle Kräfte gegeneinander spielenden Dialogs gewahrt wird. Diese Aufgabe erschwert sich dann erheblich, wenn in weiterer Variation, nun beide kämpfenden Individuen als zusammengesetze Gruppen hervortreten, wenn Parteien gegeneinander stehen: solch im Kern nur zweiteiliger Dialog liegt in simpelster Deutlichkeit vor, wenn vor der Schlacht bei Aktium die Triumvirn und die Tyrannenmörder sich unterordnen. Antonios und Oktavian reden (trotz des individuellen Untertones eines jeden) doch nur einen „Part", sie antworten der von Brutus und Cassius gemeinschaftlich und nur „mit verteilten Rollen" verfochtenen Tendenz. In etwas feinerer Art aber haben wir ganz dieselbe Form etwa im Finale von Anzengrubers „Doppelselbstmord", wo die beiden Liebenden den beiden schmälenden Vätern, zwei Zwiesprach haltende Gruppen, entgegenstehen. An innerlich wichtiger Stelle wird sich diese Dialogform zweier gegeneinander bewegter Gruppen wohl überhaupt nur im Lustspiel finden, da das Individuum an Würde und Bedeutung durch die Ausprägung als Gruppenteil unbedingt verliert und zu tragischer Betonung dadurch untauglich wird.

Eine sehr wichtige Form, die zwischen Variation und Kombination der Urform die Mitte hält, ist dann der Dialog mit dem Zuhörer. Hier trägt das eigentliche Leben der Handlung noch der einfache Zweikampf — aber indem der Aktion der beiden Helden ein Zuschauer (ein Einzelner oder eine Gruppe, ein Chor) ersteht, bildet sich der Keim eines neuen mit dem Ersten verschränkten

Dualismus: für die aufnehmende Zuhörerschaft ist das handelnde Spielerpaar eine geschlossene Gegengruppe. Und diese neue Dialogeinheit, Kämpfer — Zuschauer! kann nun neben dem eigentlichen handlungtragenden Kontrast der Kämpfer zu dramatischer Bedeutung anwachsen, je mehr der Zuschauer am Kampf interessiert oder von Einfluss auf seinen Ausgang ist; wenn er ev. Kampfpreis (etwa eine Dame und ihre streitenden Rivalen) oder Zeuge — oder gar Richter ist. In diesem letzten Fall bietet das soziale Leben dem Drama nun die denkbar wirksamste Form: die Gerichtsszene ist von der allerstärksten theatralischen Kraft. Denn überall, wo Kläger und Beklagter mit ihren Gründen vor dem Richter treten, vollzieht sich schon in Wirklichkeit jene Kondensierung der streitenden Kräfte, jene klare Herausarbeitung eines Antagonismus, die sonst die stilisierende Kraft des Dramatikers erst leisten muss. Hier haben wir gleichsam ein Naturdrama im Drama. und Theater auf dem Theater, Bühnenstil in doppelter Potenz ist immer von unfehlbarster Wirkung.

Daher das merkwürdige Faktum, dass eine Gerichtsszene eigentlich nie versagt und noch in dem schwächlichsten Machwerk auf einen Moment starkes Mitgehen erzwingt.*) Hier bildet der zuschauende Dritte, der Zuhörer als Richter das stilisierende, Kontrast schärfende Mittel — gleichsam die ruhende Wand, den Resonanzboden, der den vorn agierten Zweikampf doppelt scharf und klar ertönen lässt.

*) Eine andere Form sozialen Lebens, die parlamentarische, ist zuweilen von ähnlich starker Bühnenwirkung. Büchner konnte sogar stenographierte Konventsitzungen höchst künstlerisch seinem herrlichen Drama „Dantons Tod" einfügen. Aber Voraussetzung ist, dass die Redner nur Sprecher zweier leidenschaftlich gegnerischen Meinungen sind — Vertreter feindlicher Gruppen. Eine Reihe wissenschaftlicher Vorträge über ein Steuerproblem oder privatpolemische Schwätzereien sind natürlich auch in parlamentarischer Form dramatisch unbrauchbar.

Diese Wirkung wird um so reiner, je objektiver, je unbewegter der Zuschauer, je gerechter der Richter. (Wie im ästhetischen der dramatische Kampf um so reiner und stärker wirkt, je objektiver, gleichfühlender der Dichter erscheint.) — Aber auch der ungerechte, der am Ausgang des Streites interessierte Richter ist ein dramatisches Motiv, und er bietet ein neues Formproblem, sofern er nicht in offener Parteilichkeit einem der Streitenden beitritt — womit der andere gegen eine Gruppe gestellt und die einfache erste Variation des Dialogs erreicht wäre. Es kann nämlich sein, dass der Ausgang des Rechtstreites in jedem Fall für den Richter von persönlicher Bedeutung ist — etwa weil er selbst der Schuldige ist. Dann kommt alles darauf an, dass der zweifache Kampf, der der Parteien untereinander und der des Richters mit den beiden Parteien, klar auseinandergehalten und doch durcheinander geführt ist. Das berühmteste Beispiel ist hier Kleists „Zerbrochener Krug", der diesen doppelten Kampf der beiden prozessierenden Gruppen untereinander und des Richters mit allen zusammen noch mit weiteren versteckten Duells (zwischen Adam und Licht, und Adam und Walter) kombiniert und mit höchster Meisterschaft dies Netz von Dualismen sich klar und doch kraus lebendig schlingen lässt.

Damit sind wir denn schon tief ins Bereich jener zweiten Behandlungsweise gedrungen, durch die man mit der dialogischen Grundform sich der sozialen Erscheinungswelt in ihrer ganzen Breite bemächtigt: Die Kombination. Hier braucht das einfache Element nicht variiert zu sein, aber es tritt gleichzeitig mehrfach, in bestimmten Verbindungen auf. Einmal kann ich ein Individuum gleichzeitig gegen eine Mehrzahl isoliert gehaltener (nicht durch Interessengemeinschaft zur Gruppe eingeschmolzener!) Individuem setzen. Der Held führt dann gleichsam eine ganze Zahl Duelle auf einmal, und der Effekt ist jedenfalls

ein sehr starker: pathetischer Natur, wenn der Held standhält und wie Cäsar (oder Napoleon bei Grabbe) drei Dinge auf einmal zu bewältigen vermag — komischer Natur, wenn die Situation ihn überwältigt und er nicht weiss, was er zuerst tun soll. (Sehr bekannte, stets fruchtbare Komödiensituationen — aktiv: der Esel zwischen den Heubündeln, passiv: der allgemeine Prügelknabe). — Die Kombination kann aber weiter eine ganz äussere sein; die elementaren Dialoge sind dann nicht ineinander geschoben, wie im eben betrachteten Fall, sondern rein mosaikartig nebeneinander gesetzt. Durch den sehr schnellen Wechsel von in sich geschlossenen Dialogen, von denen aber in verschränkter Folge nur Bruchstücke laut werden, erzielt man oftmals das, was man eine Gesellschaftsszene mit Konversation nennt, und überhaupt können alle grossen Ensembles, alle Massenszenen auf dieser Form beruhen. (Für diese gleichzeitige Betätigung einer Menge auf der Bühne gibt es freilich noch eine andere, später zu betrachtende morphologische Wurzel.) Die Kombination kann ferner eine Fülle zweiteiliger Verhältnisse zugleich bringen, obwohl sie weder ihre Stücke mosaikartig nebeneinander setzt, noch sie von einem Individuum ausstrahlen lässt, wenn sie nämlich die einzelnen Kampfverhältnisse ineinander verschränkt. Damit nähern wir uns schon den verwickeltsten Lebens- und Bühnensituationen. Ein grossartiges Beispiel findet sich in der letzten Szene des „Lear", wo eine Zeitlang Regan, Goneril und Edward gemeinsam gegen Albanien stehen, gleichzeitig aber Regan und Goneril sich wütend bekämpfen und Edward mit jeder von beiden Schwestern noch ein besonderes Spiel hat. Hier sind also vier Duelle ineinander geschoben! Wie schon bei diesem Beispiel, so verquickt sich in den komplizierteren Fällen überhaupt die Kombination meist mit der Variation; die Partner der zu kombinierenden Dialoge sind häufig schon einer oder beide

zusammengesetzter Natur: Gruppen. Dies scheint mir nun eine höchste Leistung des dramatischen Technikers: inmitten einer bunten, den vollen Schein des Lebens spiegelnden Menge auf der Bühne, alle Reden und Bewegungen so zu organisieren, dass die dualistische Grundstruktur immer sichtbar, der zeitweilige Rhythmus, der unserem Gefühl allein Kampfstimmung, dramatische Bewegtheit auslöst, immer hörbar bleibt. Der grösste Könner solch szenischer Organisation ist in Deutschland Heinrich von Kleist gewesen, und seine grösste Leistung scheint mir hier (neben dem schon morphologisch geschilderten „Zerbrochenen Krug") die zweite Szene im ersten Akt des „Prinzen von Homburg" zu sein. Sie ist ein wahres Repertorium für die Morphologie des Dramas und zugleich das glänzendste Beispiel für die zentralisierende Beherrschung all dieser Formen: Wir haben links eine aus kleinen Einzeldialogen kombinierte Gesellschaftsszene, von der kurfürstlichen Familie und deren Hofdamen formiert. Rechts haben wir die einfache Variante des dualistischen Verhältnisses: einer, der parolegebende Marschall, ist gegen die Gruppe der Offiziere gestellt. Einer dieser Offiziere, der Prinz, ist zugleich Mitspieler der Gesellschaftsszene links; er gibt also von sich aus ein Beispiel des mit zwei Partnern gleichzeitig ringenden Individuums. Da somit die verschiedenen Vorgänge der Szene nur vom Prinzen aus gleichzeitig zu überschauen sind, wird trotz der grossen Zahl geräuschvoller Nebenpersonen erreicht, dass die wortkarge Gestalt des Prinzen die ganze Aufmerksamkeit auf sich sammelt, und als die Höhepunkte der beiden Seitenhandlungen, der Handschuh der Prinzessin und die Angriffsordre für die Reiterei, sich in gleichem Moment im Prinzen begegnen, da fällt die allerleidenschaftlichste Betonung auf seine Gestalt — und man bestaunt das Genie des Dichters, in dessen Werk sich die „Idee", der Grundkonflikt noch in der Mechanik der

Dialoggruppen an entscheidender Stelle symbolisiert. Denn was andres ist das innerste Thema des „Prinzen von Homburg“ als das Zusammentreffen einer Träumerei und eines Schlachtbefehls in einer Seele?

Es erscheint also nicht nur möglich, die figurenreichsten szenischen Gebilde als eine Komposition aus rein dialogischen Elementen nachzuweisen, es scheint auch, dass jede Szene um so illusionskräftiger, um so „dramatischer“ ist, je sicherer durch ihre Bildung hindurch das zweiteilige Grundschema zu spüren ist. Es kann aber nicht geleugnet werden, dass ganz selten, am häufigsten noch in modernen und sogenannten realistischen Stücken, sich szenische Bildungen finden, die nicht auf dialogische Elemente zu reduzieren sind. Dies aber sind wahrhaft Ausnahmen, die die Regel bestätigen! Es handelt sich dabei nämlich um jenen schon erwähnten Teil der Konversations- und Volksszenen, der nicht als Mosaik aus Dialogstückchen erklärt werden kann, bei dem vielmehr wirklich ein gleichzeitiges Miteinandersprechen mehrerer Individuen vorliegt. Nun aber ist das Interessante, dass alle Szenen dieser Art ruhen, dass sie nichts für die dramatische Bewegung tun, dass sie im besten Fall als einstimmende Milieumalerei im schlimmeren als eine im Selbstzweck Geist oder Witz produzierende Geschwätzigkeit wirken. Sobald die Handlung vorwärts gehen soll, sobald etwas wirklich geschehen soll, ballt sich die lose Masse der Parlierenden wieder zu zweiteiligen Formen, wird der echte Dialog wieder hörbar. Wir müssen uns nämlich erinnern, dass wir von der Spiegelung des tätigen, handelnden, bewegten Lebens, des zwischenmenschlichen Geschehens durch den Bühnentext ausgegangen sind. Das bewegte Geschehen ist nun zwar die einzige Form menschlichen Lebens, die sinnlich darstellbar zur Illusionserweckung geeignet, also eigentlich bühnenfähig ist — an sich aber ist das zwischen-

menschliche Sein nicht auf zielvolle Bewegung, auf Handeln beschränkt, es gibt zwischen Menschen auch Arten zweckloser untätiger Beziehung, und da auch diese in der Sprache Ausdruck finden, so sind sie zwar nicht mimisch, aber doch sprachlich zu gestalten. Spiegelungen aus dieser undramatischen, nicht auf kämpferischen Kontrast gestellten Welt sind jene nichtdialogischen Gespräche.

Die Morphologie des Dramas lässt uns hier neben der äusseren Organisation der Gesprächsformen noch die inneren Formen des Sprechens überhaupt als Gestalt bildend für den Bühnentext erkennen: Wie das menschliche Sein, so hat auch die menschliche Rede neben dem handelnden, praktischen Verhalten eine zweifache Art der zwecklos in sich ruhenden Entfaltung: die ästhetische und die theoretische, wissenschaftliche. Das im weitesten Sinne dieses Wortes „ästhetische" Sprechen, das ohne praktischen Zweck voll sinnlichen Selbstgenusses allerlei Tatsachen, äussere oder innere, hin und her reicht, hat Mauthner mit dem prachtvollen Wort vom „Schwatzbedürfnis der Menschheit" ergründet. Das theoretische Sprechen ist sich auch Selbstzweck, insofern die Sätze wissenschaftlich Debattierender schon selbst (als Versuche Wahrheit zu formen) Gesprächsziel sind, als sie nichts Reales ausserhalb des Gesprächs bewegen wollen. Das praktische Sprechen ist stets eine Bewegung und ein Bewegen, ein Versuch, die Lage des Redenden und des Angeredeten irgendwie zu verschieben; es ist also der Mutterboden aller mimisch darstellbaren Vorgänge. — Der Kern des Dramas kann deshalb nur das praktische (aus früher dargestelltem Grunde stets dialogische) Sprechen sein. Nun ist aber das wirkliche Leben nicht nur Bewegung — es gibt überall Ruhepunkte, sinnliches oder geistiges Verweilen. Der Bühnentext kann nun diese Ruhepausen in seine Welt mit aufnehmen. Er muss es durchaus nicht, denn er strebt die Illusion einer Wirk-

lichkeit, keineswegs unserer empirischen Realität an! Aber er kann es und tut es, wenn ihm solche Pausen der Stimmung der von ihm angestrebten Illusion förderlich scheinen. Dann setzt er solche ruhenden Gespräche, die natürlich ebenso gut von vielen wie von zweien geführt werden können. — Der Grad, in dem nun diese ästhetischen oder theoretischen Gespräche zwischen den praktischen Raum finden, ist von allergrösstem Einfluss auf den Stil des Dramas. Je grösser ihr Anteil ist, je geringer wird die dramatische Bewegung. Jene rein sinnlichen Gespräche, die sich den Inhalt eines Lebenskreises in zwecklosen Mitteilungen hinüber und herüber reichen, sind das natürliche Mittel des „naturalistischen“ Stücks — wo sie überwuchern, da tritt an die Stelle dramatischer Wirkung eine lyrische Stimmung oder nur Langeweile. Die Schauspieler müssen statt einen Vorgang zu gestalten, die körperlichen Manieren schwätzender Menschen nachmachen. Aber in richtiger Anwendung ist solch zweckloses Gespräch ein wundervoll einstimmendes Element: „Wallensteins Lager“ (dem man, den Blick aufs Ganze der Trilogie gerichtet, fast jeden Handlungsgehalt absprechen kann und das auch von innen gesehen eine erdrückende Überzahl rein schwätzender Szenen enthält) ist hier klassisches Beispiel. Überhaupt in der Exposition, die einen fertigen Zustand gibt, ist der Ort für solche Gespräche. Aber auch wo eine Stimmung aushallen soll, sind sie am Platze — ich erinnere an die wundervollen kleinen Soldatenszenen im vierten Akt von „Antonius und Kleopatra“. — Die Entfaltung des theoretischen Gesprächs, des zweckfreien Gedankenaustausches, hat sicherlich erheblichen Teil an der ruhigen Würde, der adligen Geistigkeit, die vom Stil des „Torquato Tasso“ ausgeht. Aber wo dieser Gesprächskategorie gegenüber die Entfaltung der praktischen, bewegenden Rede unter das Mindestmass herabgedrückt wird — da bricht jede Suggestionskraft des

Textes ab. Der Schauspieler bleibt unbeschäftigt und fungiert als Vortragender. Das Gehirn der Zuschauer wird überanstrengt, alle Sinne bleiben müssig; es entsteht eine missmutige Langeweile — mag es sich nun um ein „phylosophisches“ Primanerdrama oder um ein neuslavisches Debattierstück handeln. — Das Drama lebt vom Zweckgespräch — alles andere kann nur nachhelfen. Aber freilich, wir leben im Zeitalter konventioneller Verhülltheit und Diskretion; wir verbergen sehr oft unsern Zweck unter einem scheinbar harmlos plaudernden oder objektiv erwägenden Gespräch. Diese Art, das verdeckte, unter der zweckfreien Form vordringende Zielgespräch darzustellen, das ist die mit Recht — aber zuviel — gepriesene Kunst, die die Modernen gelernt haben und die Ibsen mit höchster Vollendung gehandhabt hat. Es ist dies wohl eine reizvolle Neuanwendung der dramatischen Sprachkunst; aber diese Nuance macht nicht das Wesen aus. Das Wesen zu ergründen, durch das die Nachahmung einer zwecktragenden Rede solche Macht über unsere Seele gewinnen kann, die Lebenskraft des dramatischen Dialogs aufzusuchen, das ist schon Aufgabe einer — Physiologie des Dramas.

DER DIALOG

Die Morphologie des Dramas war eigentlich eine soziologische Betrachtung. Vom Inhalt des Bühnentextes, einem zwischenmenschlichen Geschehen, gingen wir aus, um aus seinen Möglichkeiten gewisse Bildungen in der äusseren Struktur des Dramas als gesetzmässig zu verstehen. Dabei sahen wir zuletzt, dass für die Organisation des Dramas die dreifach verschiedene Art von Bedeutung ist, in der sich soziales Sein formen kann; und wir erkannten, dass das Drama im wesentlichen auf die Nachbildung des praktischen Verhaltens angewiesen ist und dass es das Miteinandersein und Reden ohne Zweckbetonung (das ästhetische oder theoretische Verhalten) nur sehr begrenzt in seinen Stoff, in die zu bildende Lebensmasse, aufnehmen darf. Wenn wir nun von der morphologischen Frage: „wie sieht ein dramatisches Gedicht aus“ zu der physiologischen „wodurch wirkt eine dramatische Dichtung“ aufsteigen, wenn wir von den stofflich bedingten und vergleichsweise groben Umrissformen zu jener feineren Struktur des dramatischen Wortwerks vordringen, in deren Beziehungen die eigentliche Lebenskraft der Dichtung sich regt — dann müssen wir uns gegenwärtig halten, dass unser ganzes Leben in seiner dreifachen Entfaltungsart von dem gestaltenden Geiste wieder in jeder dieser drei Formen angefasst werden kann. Ich kann das sensuelle oder das praktische oder das theoretische Verhalten zum Gegenstand der Theorie machen, als Philosoph in Ästhetik, Ethik oder Logik — ich kann mich dieser drei Lebens-

arten als Praktiker, tendenziös, als Pädagog etwa bemächtigen — und ich kann alle drei wiederum ästhetisch, auf ihre sinnlich starken Formwerte hin auffassen und darstellen; in diesem letzten Fall erhalte ich ein Kunstwerk, eine Dichtung. Der Dramatiker stellt nun zwischen den Menschen spielende, in der Regel also in der Sprache verkörperte Lebensvorgänge dar — und zwar, wie erwähnt, hauptsächlich Vorgänge und Reden praktischer Wesensart. Die vom Zweck organisierte Rede ist also der Vorwurf, der Stoff des Dramatikers. Zugleich aber ist der Dramatiker Künstler; und hat als solcher zwecklos und nach dem Prinzip der eindringlichsten und reinsten sinnlichen Wirkung seine Ausdrucksmittel anzuordnen; das Mittel, die Ausdruck spendende Substanz des Poeten, des Sprachkünstlers, ist aber die Sprache — die auf sinnlich reine, zwecklos intensive Gefühls-Entfaltung gerichtete, lediglich von der ästhetischen Idee organisierte Rede, ist das Ausdrucksmittel, die Form des Dramatikers. Das gesprochene Wort ist also für den Dramatiker Thema und Behandlung, Stoff und Form zugleich!

Diese doppelte Rolle des Gesprochenen im Drama scheint mir das eigentliche, bislang nie ganz klar gefasste Problem dieser Kunstart auszumachen. An der Oberfläche liegt zweifellos ein Widerspruch: Die Worte des Dialogs sollen nach den Prinzipien der Realität geordnet sein, um die Illusion eines wirklichen Vorgangs zu wecken, sie müssen also dienen und vorwiegend sogar dem zielvollen Willen, der Praxis der als wirklich angesetzten Gestalten — gleichzeitig aber sollen diese Worte, resp. ihre Verbindungen, als ästhetische Elemente Selbstzweck sein und, souverän im Gleichgewicht ihrer Gefühlswerte ruhend, dem Erlebnis des Dichters suggestiven Ausdruck schaffen. Diese doppelte Aufgabe des dramatischen Worts erscheint lösbar, sobald wir uns klar machen, was

denn eigentlich das Erlebnis des dramatischen Dichters ist? Dramatiker ist offenbar ein Dichter, dem das Leben am fühlbarsten und fasslichsten in den zwischenmenschlichen Beziehungen wird, den die Vision handelnder und redender Mensch entzündet. Der Dramatiker muss also seinem Gefühl vom handelnden und redenden Menschen den möglichst starken Ausdruck zu schaffen suchen — muss mit seinem sprachlichen Mittel die reale Rede auf ihren eigentlichen, gefühlweckenden Lebenswert hin gestalten. Er muss ihr W e s e n geben, nicht ihre simple Erscheinung. Ein stenographierter Wirklichkeits-Dialog wäre von einem dramatischen Dialog noch in jeder Situation so weit entfernt wie die ordinäre Photographie von der Porträtmalerei.*) — Was heisst nun das, „Wesen" einer lebendigen Sprache geben? Es heisst zunächst keineswegs einen möglichst klaren, deckenden Ausdruck für den I n h a l t der Naturrede finden! Nichts wirkt unnaiver, als Menschen, die uns (wie Schillers „Jungfrau" — und Jungfrauen überhaupt) klipp und klar von ihrer Naivität berichten, nichts harmloser als Sudermanns „dämonische Menschen", die uns versichern, wie verderbt sie seien, nichts unleidenschaftlicher als eine Liebeserklärung, die etwa lauten möchte: „Ich versichere Sie, dass die von mir für Sie gehegten Gefühle leidenschaftlich zärtlicher Natur sind". — Überall wo Absichten, Gedanken, Empfindungen und damit die ganze wirksame Innerlichkeit, der Charakter eines Menschen in so präziser, fertiger Formulierung sich aussprechen, entsteht bei uns merkwürdigerweise ein Gefühl entschiedensten Unglaubens den so geäusserten Inhalten

*) Hier liegt natürlich der Irrtum des „Naturalismus". — Die vorherzitierten Konventsstenogramme in Büchners „Danton" sind kein Gegenbeweis, weil es sich da nicht um Naturreden handelt, sondern schon um Kunstprodukte, die auf stärksten Ausdruck hin stilisiert sind.

gegenüber. Dies Gefühl hat seinen Grund darin, dass Formulierungen dieser Art von einem Gefühls- oder Willensvorgang nur ein dritter, unbeteiligt Zuschauender, zu geben vermag, dass diese Form theoretischer Rede also eine Bewusstheit voraussetzt, die zu dem vorgegebnen Zustand von Erregung und Hingerissenheit in absolutem Widerspruch steht. Das Wesen, der eigentliche fühlbare Lebenswert der realen Rede steckt also nicht im Inhalt des Gesprochenen, kann nicht durch möglichst konzisen Ausdruck dieses Inhalts herausstilisiert werden — dieser Lebenswert steckt in der Form, in der Sprech a r t eines wirklichen, handelnden Menschen, und das Wesen, die Physiognomie, den Rhythmus dieser Redeweise in kondensierter Reinheit gestalten, das ist die Kunst, durch die der Dichter die reale Rede zum Träger seiner sprachkünstlerischen Absicht macht, durch die er uns den Rausch suggeriert, mit dem ihn die Vision jener handelnden und redenden Menschen erfüllte. Hebbel hat einmal den Gedanken gestreift, dass der Dramatiker d e n S p r a c h b i l d u n g s - P r o z e s s s e l b s t darstellen solle — das scheint mir, wenn man diesem Wort die gebührende Weite gibt, die Lösung der im dramatischen Dialog liegenden sprachkünstlerischen Probleme. Denn dies ist der Unterschied eines lebendigen Sprechens vom literarisch fixierten, theoretisch „papiernen“ Sprechen: Der „Gedanke“ (der durch Sprachzeichen bewusst und fest gewordene Innenvorgang) tritt in die lebendige Rede nicht starr und fertig ein, er ist hier im ewigen W e r d e n, er bildet sich schwer arbeitend und durchaus nicht auf nächstem Wege, durchaus nicht nach dem Prinzip des geringsten Kraftaufwandes aus dem Chaos ins Bewusstsein steigender Empfindungen, er reisst tausenderlei Nebensächliches mit empor in den Lichtkreis des Gesprochenen und findet erst allmählich sein eigentliches Ziel heraus, er ruht dann wohl einen Augenblick mit dem Selbstgenuss

eines Erlösten im endlich gefundenen deckendsten Wort — und löst sich wieder auf in neue ungeformte Gefühle, neue Gedankenkeime, um in gleicher Arbeit einen neuen Gedanken entstehen zu lassen. Es gibt wenige Zusammenhänge, deren Notwendigkeit so tief einleuchtet, wie der, dass für die Erkenntnis vom Wesen der lebendigen Rede der grösste deutsche Dramatiker bahnbrechend geworden ist: Heinrich von Kleist schrieb den genialen Essay „Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden“ — und niemand hat in Deutschland wieder dramatische Gestalten geschaffen, bei denen der Sprachbildungsprozess so sichtbar und ebendeshalb die Illusion ihrer Realität so stark ist. Diese Gestalten, deren Rede stammelt und zittert unter der Wucht des Auszudrückenden, die in atemlos eilenden Konstruktionen und überflutenden Bildern den „Dialog vor sich her wälzen wie Sisyphus den Stein“, sie sind für uns ganz gebadet in den Duft der Wirklichkeit, sie strömen uns mit jeder Silbe Leben zu.

L'idee vient en parlant“ — die Worte gebären den Gedanken. Die Gedankenlosigkeit, die bloss konventionelle, innerlich unnötige Bemerkung ist freilich vor aller Rede fertig, liegt bereit wie Geld in der Tasche: man greift hinein und gibt es aus. Schriftsteller, die mit ihrer Erfahrung und ihren Figuren in keine Lebenstiefe langen, deren Ausdruck nicht schon traditionell feststände, haben natürlich ganz recht, ihre Menschen in glatten, fertig runden, dünnen Sätzen parlieren zu lassen. Das Übel ist nur, dass in jener Sphäre der Wirklichkeit, wo dieser Ausdruck zu Hause ist, nichts geschehen kann, was einen ernsten Menschen zu interessieren vermöchte, und dass jene Schriftsteller, sobald sie uns mit den gleichen Mitteln ein individuell vertieftes Leben vorspiegeln, sobald sie ihre Gestalten als in irgend einem besonderen Grade in Gefühl, Willen oder Intelligenz

angespannt ausgeben wollen, bankrott machen: denn das Missverhältnis zwischen Ausdrucksweise und Thema offenbart unserem Gefühl grell das Forcierte dieses vorgeblichen Lebensaufschwungs, zerreisst unsere Illusion und erfüllt uns mit Erbitterung gegen die künstlerische Verlogenheit der Gestalten und ihres Autors. Der Dichter nämlich ist ein Mensch, dem sich das Leben in einer neuen Tiefe auftat, deren Inhalt er erst in seinen Worten Form geben, deren „Gedanken" er „sprechend" erreichen muss. Der „Belletrist" beherrscht nur jene Oberfläche, deren sämtliche Inhalte von der Bildung der Zeit bereits in fertigen Wortverbindungen ausgeprägt sind, sein Bemühen, mit diesen Zeichen, den einzigen ihm erreichbaren, einen tieferen Inhalt vorzutäuschen, hat also stets etwas Unredliches. Diese Leute sind deshalb als Journalisten, als Mittler allgemeiner Alltagswerte, durchaus erträglich und als Dichter ganz unleidlich. Sie sind als rechte „selbstlose Publikumsbediener" in ihren Werken so erfolgreich und so vergänglich, und dem künstlerischen Geschmack letzten Endes so fatal, wie alle „besseren", d. h. mit künstlerischen Ambitionen behafteten Journalisten. Und darin ruht die Gemeinsamkeit der erfolgreichen Bühnenschriftsteller von Kotzebue und Frau von Weissenturn über Frau Birchpfeiffer und Lindau zu Sudermann und Fulda.*)

Auch der wirkliche dramatische Dichter wird allerdings (und dies ist sein Gram und seine Gefahr) konventionelle Zwischenglieder kaum ganz entbehren können. Auch das

*) Echtheit und Stärke des Temperaments, mit dem jene Oberschicht erfasst, das Geschick, mit dem ihre Elemente geordnet werden, schafft wohl eine Stufenleiter unter den Theaterschriftstellern — aber noch auf ihrer obersten Stufe ist man um den vollen Qualitätsunterschied vom dramatischen Dichter entfernt. Und dies ist, meines Bedünkens, der Fall des bis zur Genialität talentierten und doch ganz ungenialen Bühnenschriftstellers Schiller.

intensiv gefühlte Schicksal, der individuell gesehene Mensch stehen im Zusammenhang irgendeiner Kultur, die für ihre oberflächlichsten Bedürfnisse schon feste Sprechformeln ausgeprägt hat. und diese Bedürfnisse sind um der Wirklichkeitsillusion willen fast nie völlig aus dem Ablauf der dramatischen Handlung auszuschalten. Dramatiker, die noch jedem „Guten Tag“ und „Wie gehts“ individuelle Farbe und den Klang schwer gebärender Spracharbeit geben wollen, wirken leicht hypertrophisch, bombastisch, ja grotesk — wie einer, der Kanonen gegen ein Fähnlein friedlicher Spiessbürger auffährt. (Die „Stürmer“ von Maler Müller bis Herbert Eulenberg sind Beispiel.) Andere suchen, in der Angst, durch das notwendig Nüchterne solcher konventionellen Verbindungsstellen aus ihrer befruchtenden Vision gesteigerter Lebenskräfte gerissen zu werden, diese Partien herunterzuhasten, straucheln natürlich dabei und stellen sich viel ungeschickter an als ein tüchtiger Theaterschriftsteller das je tun würde — da ja das ganze Handwerk dieses Mannes Beherrschung der konventionellen Gesprächsklaviatur ist. Einsichtlose Kritiker finden in solchen Ungeschicklichkeiten immer wieder einen Beweis gegen das dramatische Talent — das doch, in einem unreifen Stadium, solche Fehler geradezu notwendig macht! Es sind freilich nur die ganz seltnen, vollreifen dramatischen Dichter, die auch diese Gefahr überwinden. Man kann es bei Shakespeare studieren, wie er einmal seine Einsatzpunkte so genial zu wählen weiss, dass die konventionellen Bestandteile der Rede auf ein Minimum reduziert werden — und wie er

Seine Sprache, von einem prasselnden Temperament aus den Termini der literarischen Konvention und der populären Philosophie der Zeit zusammengeschweisst, ist ohne alle eigentliche Bildkraft und erklärt seinen Erfolg, den in solcher Art nie Dichter, stets nur Schriftsteller haben. (Auch der Erfolg des mittleren Ibsen, des „Nora“- und „Stützen“-Dichters, war ein Schriftstellererfolg.)

ein andermal das Banale, wo es notwendig ist, als sprachkünstlerischen Wert seinem Plan einzubauen weiss. Diese kleinen Alltagsgespräche, mit ihren leicht hinfliessenden Trivialitäten, sind bei Shakespeare häufig von allerhöchster Wirkung, indem sie bald einen ironischen, bald einen erleichternden, bald einen erschütternden Kontrast zu dem Ernst, der Schwere, der individuellen Verstricktheit des eigentlich dramatischen, die Handlung tragenden Dialogs bilden. — Die Realität unserer Gespräche ist der Stoff des dramatischen Künstlers. Der höchste Künstler weiss aus jedem Teil des Materials, auch aus solchen, die geringeren Könnern ein Übel sind, ein Gut, ein Mittel zur Steigerung seiner geplanten Wirkung zu machen.

So sind selbst die an sich ausdruckslosen, an sich banalen Partien eines in Gesprächsfolgen niedergeschlagenen Vorganges dem dichterischen Ziele dienstbar zu machen, und dies Ziel bleibt stets: möglichst rein und eindringlich das dichterische Erlebnis des Dramatikers zu reproduzieren; das intensive Erschauen handelnd bewegter Menschen. Den Eindruck lebendiger, wirklicher Menschen erreicht nun der Dichter, wie gesagt, dadurch, dass er ihren Reden in stilistischer Verdeutlichung das Gepräge des Werdenden, der ihre Inhalte erst produzierenden Sprache gibt. Alles, was der Unwissende bald Schmuck, bald Mangel der dramatischen Diktion nennt — das karg skizzierte oder prachtvoll gemalte Bild so gut wie das stockende oder in unförmiger Periode hinschiessende Satzgefüge, alles hat nur ein Ziel: den Sprachbildungsprozess, das Wesen sprachlich sich entfaltenden Lebens fühlbar machen! Denn in Bildern umkreist der arbeitende Geist den auszusprechenden Gedanken, und je nachdem sie ihm Erfüllung seines Bedürfnisses verheissen, wirft er sie nach den ersten Strichen hastig wieder beiseite und greift stammelnd nach einem neuen, oder jagt in beglücktem Eifer auf sie zu und ver-

weilt schwelgerisch in ihrer erlösenden Ausgestaltung. Das Bild, die hundertfach nur eben angedeutete, in einem Verbum, einem Adjektiv verborgene Metapher, ist schon in der wirklichen Rede nicht Schmuck, sondern innerstes Seinselement, Lebenszelle — und deshalb, nicht aus ornamentalen Gründen, tritt es in der Sprache des dramatischen Dichters so stark hervor. Weil nicht in der abstrakten Formel, sondern in der Metapher das Leben der Sprache ruht, deshalb beherrscht das Bild den dramatischen Dialog, deshalb verlangt Hebbel, dass jeder Mensch im Drama zwar in seiner Sphäre bleibe, aus ihr aber die „reinste Form und den edelsten Ausdruck" ziehe. Was nichts andres sagen will, als dass der Rede einer dramatischen Person eine zwar stofflich begrenzte, der Intensität nach aber stets überrealistische Bildlichkeit eigen seiu müsse, wenn sie in ein paar zunächst nur sprachlich gebildeten Situationen mit der ganzen und der vollen Kraft ihrer Lebendigkeit auf uns wirken solle. Ein Musterbeispiel solcher immanenten (sehr selten im ausgeführten Gleichnis entladenen) Bildlichkeit der Sprache, bei scharf umgrenztem Gesichtskreis der Gestalt schuf Hebbel selbst in seinem „Meister Anton". Der lebt sein ewiges Leben — lebt durch die Bilderkraft, mit der jeder seiner Sätze am Abbild seiner Gedanken arbeitet, jedes Wort ein Schlag, das aus der Masse seines dumpfen Lebens eine klare Form herausmeisselt.

Nun dürfen wir aber nicht vergessen, dass der Dramatiker es nicht bloss mit der Rede des Lebendigen, sondern speziell mit den Worten des Handelnden zu tun hat — was überall, wo eine Mehrzahl von Menschen in Betracht kommt, eines in jedem Sinne „Kämpfenden" heisst. Neben dem allgemeinen Gepräge der lebendigen Rede muss der dramatische Dialog deshalb noch den Rhythmus der streitenden Rede besonders betonen. Der Streit, der Gegensatz im Felde stehender Lebenskräfte muss sprachlich fühlbar

gemacht werden; die ganze lebendig gärende Sprachmasse muss antithetisch geordnet werden. Hier liegt die tiefe Verwandtschaft des dramatischen Stils mit dem Epigramm. Nicht umsonst sind fast alle grossen Dramatiker in Deutschland Epigrammendichter gewesen, nicht umsonst finden sich durch Hebbels Tagebücher einsame Sätze von bloss antithetischem Reiz verstreut: „ein Blinder bei Sonnenaufgang" — „Rosen auf ein Sterbebett gestreut" — u. a. m. Die Kraft, Gegensätze intensiv zu sehen und sprachlich zu prägen ist ein Lebenselement des Dramatikers. Diese Kraft freilich kann auch der Dialektiker haben, der bloss theoretisierende Sprachmeister, in dessen Antithesen kein Hauch dichterischen Lebens wohnt. Es bleibt deshalb immer das erste, dass der Dramatiker ein Dichter sei, der aus den Reden seiner Menschen den Duft des Lebens aufsteigen lasse — danach aber ist zu fordern, dass er mit klarer Ruhe den Zweiklang ringender Mächte aus diesem Leben herausspüre und sprachlich herausstelle. Diese zweite Kraft kann, wie stark sie auch schon im ursprünglichen dichterischen Erlebnis, im Erfassen der bewegten Menschengestalten mitsprechen mag, doch auf die Dauer nicht in der Sphäre des rein Gefühlsmässigen bleiben; der Zuschauer eines Streites, der Kampfordner, der Richter gar, kann nicht bloss Mitfühlender sein — um am ergriffen gefühlten Lebendigen die kämpfenden Elemente zu erkennen und zu gestalten, muss man Abstand nehmen, sich von der blossen Ergriffenheit loslösen, muss bewusst werden. Was der Epigrammatiker in erster Linie, was der Lyriker gar nicht sein braucht, das muss der Dramatiker auch sein: ein geistig bedeutender, ein ordnender, denkender Mensch. Im Gleichgewicht der fühlenden und richtenden Kräfte, der lebenzeugenden lyrischen und der kampfzeugenden epigrammatischen Sprachbehandlung liegt natürlich die Vollkommenheit der dramatischen Form: Shakespeare. Für

die Gefahr der Erkältung, die der dramatischen Form durch das Übergewicht der kritischen geistigen Macht droht, haben wir in Deutschland zwei grosse, allerdings verschieden starke Beispiele: Lessing und, in minder gestörten, aber noch fühlbar erschüttertem Gleichmass, Hebbel. Ein Beispiel aber für das Schicksal des Dramas in der Hand eines Menschen von hoher dichterischer Kraft und ohne alle geistige Überlegenheit bildet das ganze Schaffen Gerhart Hauptmanns. In seinem Dialog ist das Wesen des Dramas nur zur Hälfte erfüllt, wir sehen lebendig bewegte, aber nicht eigentlich handelnde, nicht kämpfende Menschen — denn „Kämpfen“ ist ein relativer Begriff, nur durch den Gegner wirke ich als Kämpfer, aber bei Hauptmann sehe ich selbst Weber und Bauern nur leiden und aufbegehren, ich sehe nicht die Gewalt, die ihnen Antwort gibt. Es kommt ein Aufschrei, kein Kampfgespräch — es bleibt im Kern ein Monolog, eine szenische *Lyrik*.

Lyrik ist die Grundkraft jeder Dichtung. Der Lyriker gibt einem Erlebnis durch Kombinationen von Sprachzeichen wirksame Gestalt. Das tut auch der Dramatiker, aber sein Erlebnis ist determiniert als ein zwischenmenschliches, als die Vision bewegter Menschen, und deshalb schiebt er zwischen seine Sprachzeichen und sich die Illusion redender Menschen. Also nicht das letzte Ziel noch die bewegende Kraft — der Weg scheidet Lyriker und Dramatiker. Die Illusion der zwischen Erlebnis und Ausdruck geschalteten Menschenschicksale ist das dramatische Spezifikum. Dass dasjenige Kunstwerk, das als Ganzes die Tendenz seiner besonderen Mittel am reinsten erfüllt, am höchsten steht — das hat schon vor vier Generationen Lessing gelehrt, und es ist noch heute trotz aller Wagnerianer und sonstigen Dilettanten wahr. Es ist also das Drama am vollkommensten, am „dramatischsten“, das die Illusion eines

Menschenschicksals am vollkommensten erzeugt. Diese Illusion ist natürlich um so stärker, je gleichmässiger bei dem vorliegenden zwischenmenschlichen Geschehen alle Parteien durch Einströmen künstlerischen Mitgefühls belebt wurden. Was wieder von der ungeblendeten geistigen Klarheit abhängt, die beide Teile als gleich lebendig, gleich notwendig, gleich „berechtigt" in reinem Gegensatz dem dichterischen Gefühl darzubieten weiss. Wo diese Einsicht fehlt und damit das Gleichgewicht der Antithese gestört wird, wo im dramatischen Geschehnis die eine Partei weit mehr als die andre betont und damit die Sympathie des Dichters offenkundig wird — da ist im letzten Grunde die Illusion von der Realität des dargestellten Menschenschicksals zerstört (denn das Leben ist „objektiv"!). Wie lebendig im Einzelnen die dargestellten Menschen sein mögen — hinter dem Ganzen wird doch die Gestalt des Dichters sehr sichtbar, der nicht der Wirkung der dramatischen Illusion mehr seinen Willen völlig anvertraut, der durch eine einseitige Betonung der Vorgänge unmittelbar — lyrisch! — sein Gefühlserlebnis uns zuführen will. In diesem Sinne ist die dramatische Form eines Hauptmann unrein, lyrisch. — Es gibt freilich noch ein „lyrisches Drama" in einem viel übleren und üblicheren Sinne. Wenn nämlich die Teilnahme des Dichters nicht bloss das Gleichgewicht der gestalteten Menschenverbindung erschüttert, sondern direkt zum Wort wird, wenn plötzlich aus dem Munde einer in die Situation gestellten Person Worte gehen, die die Zuschauergefühle des ausserhalb der Situation stehenden Dichters direkt ausdrücken.

Dann hört der Dialog auf die (auf ihren Gefühlswert hin) lyrisch stilisierte Rede eines lebendigen Menschen zu scheinen, er wird maskierter Wechselvortrag lyrischer Gedichte; ist nicht mehr Träger eines Bewegungsvorgangs und deshalb als Element der Bühnenkunst nicht mehr

tauglich.*) Zu so völliger Vernichtung der dramatischen Form führt die direkte lyrische Gefühlsaussprache des Dichters, wenn sie die Illusion des redenden Menschen aufhebt. Aber geschickt in den Mantel des realgeltenden Dialoges geschmiegt, mag oft genug eine lyrisch unmittelbar gefundene Zeile, auch über die Möglichkeit der redenden Person hinaus, das Gefühl des Dichters in die Situation leuchten lassen; — wo der Stimmungsausdruck noch in der stilistisch gesteigerten Möglichkeit der Gestalt liegt, und wo die diskrete Selbstaussprache des Dichters beginnt, das wird oft nicht zu entscheiden sein. Aus jenem flimmernden Gebiet um die Grenze der Illusion kann der rechte taktsichre Sprachkünstler gerade die reichsten, tiefsten Wirkungen ziehen. Dies Schwanken des Dialogs um den Gleichgewichtspunkt von Gestaltensuggestion und reiner Lyrik ist der Tod zahlreicher Dramen, in denen die Illusion der Gestalten nicht fest werden kann und ich immer wieder überlege, ob sie nicht doch bloss allegorische Figuren in irgend einer lyrischen Sinnbildnerei seien. (Ein überaus häufiger Typus des gefühlvollen Dilettantenstücks.) Aber wo das Gefühl für den selbständigen Sinn der Gestalten erst einmal Wurzel geschlagen hat, wo die Lebenssuggestion nicht mehr so leicht gefährdet werden kann, da gibt solch vibrierender Moment unserem Gefühl etwa eine besondere Weite, Freiheit und Zartheit. —

*) Szenische Lyrik als eine reinere Kunstform entsteht, wo der Dichter gar keine Illusion für den „Vorgang" in Anspruch nimmt, wo jedes Geschehen sich offenkundig nicht selber meint, sondern als Metapher für einen Stimmungsausdruck kenntlich ist. Da sind dann auch die einzelnen Reden nicht mehr dichterisch gestaltete Menschensprache, sondern reine Dichtersprache — Lyrik. — Maeterlinck und Hofmannsthal haben z. B. früher solche Szenen geschrieben, deren in sich ruhende Schönheit natürlich kein dramaturgischer Einwand trüben kann. Nur soll man den Begriff des Bühnenwerkes nicht mit diesen Gedichten verwirren.

Dagegen verlasse ich nicht nur die dramatische Kunst, sondern die Kunst überhaupt rettungslos in dem Augenblick, wo mir die Personen des Stücks nicht etwa einen sprachkünstlerischen Gefühlsausdruck, sondern eine auf praktischen Erfolg berechnete und stilisierte Ansicht und Absicht des Autors übermitteln. In diesem Augenblick hört nämlich nicht bloss die Illusionskraft der Handlung auf, es zerreisst der schützende Schleier der Kunst. Ich sehe mich jäh aus der Welt geschleudert, in der jedes Lebensteilchen mir als Ton einer grossen Gefühlssinfonie gesetzt ist — die Dinge nehmen spukhaft plötzlich ihr reales Gesicht wieder an. Die Sprache, deren äusserer Gemeinbesitz die Brücke für diesen Übergang bilden muss, dient plötzlich nicht mehr der harmonischen Organisation von Gefühlserlebnissen — sie steht als praktische Funktion da und will mich für die Anschauung Y oder gegen den Paragraphen X interessieren. Das „Tendenzstück", dessen Dialog derartige Ausbrüche mit Illusionsversuchen mischt, hat seinesgleichen wohl nur in der ungeheuren Peinlichkeit des Panoptikum, wo auf den Bänken Wachsfiguren und Menschen durcheinander sitzen und ich nie weiss, ob nicht aus der Gruppe, die ich eben betrachte, ein Mann plötzlich aufstehen und mich ansprechen wird. —

Und nicht besser im Grunde ist es, was aus der sprachlichen Vermengung der ästhetischen Form mit der theoretischen erwächst: das „philosophische Drama" —:

In kleinen Dosen verteilt, als Ausprägung von „Sentenzen" kann der theoretisierende Missbrauch der Sprache im Dialog noch allenfalls immunisiert werden durch die Suggestionskraft der angrenzenden Partien; aber sobald er um sich greift und ganze Szenen beherrscht, entstehen trostlos langweilige, unfruchtbare Zwittergeschöpfe. Denn auf der anderen Seite steht als die reine und vornehme Form theoretischer Sprachbehandlung der „philosophische

Dialog", wie er sich von Plato, Lucian, Hutten bis zu Wilde und Mauthner erhalten hat. Er bildet zum dramatischen Dialog das denkbar lehrreichste Gegenstück — denn noch in seiner üppigsten phantastischsten Ausschmückung trennt ihn vom Drama eine völlig unüberbrückbare Schlucht. Wie nah sich ihre Zweige berühren mögen — sie treiben aus grundverschiedenen Wurzeln und tragen deshalb Blüten von unverwechselbar verschiedener Farbe. Dem Philosophen ist die ganze Gesprächsillusion ein Mittel zu klarer Darstellung, und alle Worte seiner Unterredner sind nach dem Prinzip der grösstmöglichen Klarheit geordnet; es sind fertige Gedankenprägungen, die an die rechte Stelle gesetzt, uns der Wahrheitserkenntnis einen Schritt näher bringen sollen. Dem Dramatiker ist die Gesprächsillusion Verkörperung eines intensiven Erlebnisses, und alle Worte der Redenden sind nach dem Prinzip intensivster Gefühlswirkung geordnet; sie alle, alle spiegeln die warme Bewegung des Lebens, das aus dunklem Trieb sprechend in helleres Bewusstsein ringt und suchen durch ihre Anordnung uns zu möglichst starker Einfühlung in das vorgebliche Geschehnis zu zwingen.

Der Dramatiker will im Dialog die durchaus einmaligen Gestalten seiner Vision suggestiv, fühlnotwendig machen und geht deshalb als Sprachkünstler von der sinnlichen Form der Rede aus — der Philosoph will diese Gestalten, die für ihn bestenfalls Beispielswert haben, vor allem als Träger von Gedanken haben, die klar und präzis, denknotwendig sind und bringt deshalb an die Gestaltung seiner Reden die Prinzipien logischer Formung heran. So wird der Unterschied zwischen philosophischem und dramatischem Dialog in jedem Wort offenbar. In der Mehrzahl der sogenannten „Dialoge" ist der Unterschied ja mit Händen zu greifen — aber selbst wo der Philosoph eine künsterische Ader hatte und die Maskerade seiner ideellen Absichten mit Lust und Geschick reich durch-

führte, selbst da ist der Grundunterschied nicht kleiner. Die ganze Ferne theoretischer und ästhetischer Sprachbehandlung trennt noch den „Timon“ des Lucian von dem „Timon“ des Shakespeare. Hier geht jeder Satz auf die witzig gallige Schärfe des Gedankenausdrucks, dort zwingt jedes Wort in den Rausch einer ungeheuer bittren Lebensempfindung. Shakespeare stellt wahrhaft streitende Philosophen dar — denn auch Erkennen kann Inhalt und Waffe des praktischen Lebens und deshalb Objekt des Lebensvisionen suggerierenden Dichters sein, aber Lucian braucht jeden Lebensvorgang als Beispiel für den Widerstreit philosophischer Wahrheiten. Hier führt keine Brücke hinüber.

Wo der philosophische Trieb herrschend wird, da wird die Sprache nach logischen Prinzipien geordnet, da erlischt ihre Suggestionskraft — da endet das Reich der Kunst. Es ist deshalb durchaus unmöglich, die Weltanschauung im philosophischen Sinne zum Ausgangspunkt für die Ästhetik des Dramas zu machen. — Es ist freilich richtig, dass das Drama die eminent philosophische Kunstform ist. Das will aber nur sagen, dass ein Dichter, dem die Welt grade in Visionen zwischenmenschlicher Geschehnisse fassbar wird, notwendig sozial, kulturell, ethisch *interessiert* sein muss — dass er nicht wie der vortrefflichste Lyriker philosophisch gleichgültig, ja sogar ein im Grunde dummer Kerl sein kann. Das Drama verlangt, wie schon oben gesagt, eine intellektuelle Potenz, verlangt einen selbständigen geistigen Standpunkt, von dem aus das zu schildernde Schicksal sich uns objektiv als Gegenspiel notwendiger Kräfte darbietet. Diesen festen Punkt ausserhalb der praktischen Situationen, diesen philosophischen Ruhepunkt, diese persönliche Wertung der Dinge muss der Dramatiker haben, damit die antithetische Kraft seines zwischenmenschlichen Themas fühlbar, damit die Illusion einer objektiven Wirklichkeit erhalten bleibe. (Philosophische

Wertung ist nämlich nicht Parteinahme, sondern im tiefsten Gegensatz: Auffindung eines Standpunkts, von dem aus die gegenseitige Bedingtheit und gleiche Notwendigkeit aller Elemente des Seins deutlich wird.) — Aber dieser philosophische Habitus des Dichters ist eine Bedingung, nicht der Grund der dramatischen Form. Von jenem philosophischen Standpunkt aus wäre an sich immer noch möglich, dass der Autor sich zu theoretischem Sprachausdruck, zur philosophischen Abhandlung entschlösse — die künstlerische Form, die Gefühlssuggestion des Dramas wird erst dadurch notwendig, dass im Anfang ein Gefühlserlebnis des Dichters, die Vision eines menschlichen Bewegungsvorgangs steht. Dieses Erlebnis, in das die ordnende Kraft eines weltanschauenden Geistes erst sekundär eintritt, will wirksam werden, und so werden die Erschütterungen, die das individuell geformte, atmende Leben weckte, in den Sprachformen des Dialoges aufgefangen, um uns wieder zu erschüttern. Das Drama ist zu allererst Kunst, Wortkunst — und nur weil es eine auf die Suggestion streitender, dialektisch gegeneinanderbewegter Menschen gerichtete Wortkunst ist, auch eine philosophische Kunst. In der antithetischen Zuspitzung des Dialoges, im überall in der Sprache des Dramas latenten Epigramm lebt diese philosophische kampfordnende Kraft. Indem (durch lyrische Stilisierung praktischer Rede) die Vision eines bewegten Menschen in immer neuen Momenten suggestiven Ausdruck findet, entsteht die Gestalt, der „Charakter". Indem die Antithese, wie die einzelne Metapher, so den Satz, die Satzgruppen, und schliesslich Gruppenverbindungen, Dialogabschnitte organisiert, entsteht die Szene, der Akt, die dramatische „Konstruktion". Ich bestreite, dass es irgend ein Gesetz der dramatischen Form gibt, das nicht aus dem sprachkünstlerischen Wesen des Dialogs abzulesen wäre.

MYTHOS UND DRAMA

Es scheint mir, dass der Gebrauch des Wortes „Stoff" — „Vorwurf" — „Motiv" in ästhetischen Betrachtungen häufig ein zweideutiger ist. Einmal deuten diese Worte auf die letzte Schaffensquelle des Künstlers hin, einmal ist der Stoff des Schaffenden, die ganze Fülle besonderen Lebens, originaler Gefühls- und Willenskräfte, die er in sich birgt, seine Innenwelt, die irgendwie ans Licht zur Form will — einmal ist es die Fülle persönlichster Erlebnisse, die als letzte Ursache hinter seinem Kunstwerk stehen und das Motiv, den Stoff liefern. — Und dann wieder ist der Stoff, das Motiv, jener ganz bestimmte Lebensausschnitt, in dessen Darstellung nun der Dichter dem in ihm drängenden Leben Ausdruck geben will. Dieser Stoff braucht durchaus nicht im Sinne des ersten „persönliches Erlebnis" zu sein — er muss nur die rechte Kapazität haben, die Fähigkeit, das Wesen jenes ersten Stoffes, jene ersten ursächlichen Erlebnisse aufzunehmen. Den Unterschied dieser beiden Arten „Stoff" hat uns nur der Lyriker verdunkelt, bei dem allerdings häufig (auch nicht immer!) das Ereignis, das ihm persönlich die gestaltbegehrenden Kräfte weckt, zugleich das Thema seines Ausdrucks wird, bei dem ursächliches und veranlassendes Erlebnis zusammenfallen. Das kann uns aber — zumal wenn wir den Blick auf das distanzierende Verfahren des Epikers und Dramatikers heften — nicht hindern, zu erkennen, dass der Stoff in erstem Sinne noch ganz dem Reiche des Lebens angehört — im zweiten aber bereits ins Reich der Kunst hinüber-

führt. Denn es ist schon Auswahl, mit dem Blick auf intensivste Gefühlskraft getroffene, zweckvolle Auswahl — wenn auch häufig noch unbewusst zweckvoll. Die Wahl des Stoffes (im zweiten Sinne — denn beim ersten ist nicht Wahl!) ist schon künstlerische Tat. Es ist der eigentliche „Phantasieakt", mit dem die Dilettanten ein Kunstwerk schon wesentlich geschaffen wähnen. Die Stoffergreifung ist aber nur eine Vorform der Kunst. Sie bildet das Gebiet jenes allgemein künstlerischen Schaffens, das vor den Künsten liegt. An der Vision einer grossen Geste kann sich ebenso gut die Lebensfülle eines Malers wie eines Dramatikers zur Gestaltung entzünden — die stoffwählende Phantasie schafft den ursächlichen Lebenskräften nur die wärmende Kondensierung, sie bereitet die Form vor, ist noch nicht Form, nicht Kunst. In dem Augenblick aber, wo der Maler das veranlassende Erlebnis jener Geste durch farbige — der Dichter durch sprachliche Zeichen zu reproduzieren sucht — in dem Augenblick, da an diesen Stoff, an diese phantastische Vorform die künstlerische Substanz, das spezielle gestaltende Material herangebracht wird, in dem Augenblick werden Formen, ist Kunst. Alles, was über Leben oder Tod eines Kunstwerks entscheidet, beginnt erst in diesem Augenblick. In der Phantasie, im Setzen der Stoffe und Motive ist manch blutiger Dilettant dem Künster überlegen. Die bestausgedachte Situation, der blendendste „Charakterzug", die planvollst erdachte Handlung, es bleibt der Phantasie des Dichters Vor-Form, unverwendbares künstlerisches Halbfabrikat, und angesichts der Lebensfrage bloss rohe, tote Materie, so lange nicht der Geist der Sprache darüber gekommen ist, so lange nicht der Dramatiker dem Charakterzug, der Situation, der Handlung diejenigen sprachlichen Formationen gefunden hat, in denen ihr Leben wirklich und wirksam wird. Was nicht nach den Formgesetzen des

Dialogs Ausdruck fand ist dramatisch-künstlerisch gar nicht da — braucht also den ästhetischen Analytiker nichts angehen. Der Geist der Sprache kann jeden Stoff beleben, und kein Stoff empfängt Leben ohne diesen Geist.

Es scheint also, als ob für unsere Kritik der im Bühnenwerk wirksamen Lebenskräfte der Stoff, auch im engeren Sinne, nicht in Betracht käme, als ob die Wirksamkeit eines Dramas von der Wahl des Lebensausschnittes, der phantastischen Vorform der Fabel ganz unabhängig sei. Theoretisch ist das auch der Fall: ein Sprachkünstler von idealer Kraft kann einem gleichmässig aufnahmefähigen Publikum jeden Stoff als erschütterndsten Lebensausschnitt suggerieren.
In Praxi aber ist die Aufnahmefähigkeit des Publikums den Stoffen gegenüber ungleich, weil es bei vertrauten Stoffen, poetisch vorgebildeten, schneller der Suggestion verfällt als bei neueren fremdartigen. Und da die reale Kraft des Sprachkünstlers begrenzt und deshalb wie alle menschlichen Kräfte unter dem Gesetz der Sparsamkeit steht (der genialste Künstler ist immer zugleich der mit seinen Kräften ökonomischste), so wird der Dramatiker gewisse Stoffe bevorzugen, Stoffe, die bei geringerem Kraftaufwand tiefere Wirkungen ergeben als andere; Stoffe, die dem Dichter selbst stärker Suggestion geben; denn der Dichter ist bei jedem zweiten Schritt des Schaffens ein Zuschauer des ersten und zieht den Impuls zur neuen Tat aus dem auskostenden Gefühl der alten. So gibt es auch Gründe innerer Zweckmässigkeit, die den Wert der Stoffe differenzieren: es gibt Stoffe, die dem Dichter selbst den Schritt von der Vorform zur Form leichter, beflügelter machen. Gerade dem Genie widerrät sein Instinkt, seine äusserste Kraft an der (theoretisch freilich stets möglichen) Verlebendigung eines undankbaren (noch nicht vorbereiteten) Stoffes zu versuchen, wenn ihm eine andere Vorform bei

weit geringerer Anspannung das volle Gelingen bietet. In gewissen poetisch schon durcharbeiteten Lebensausschnitten, Stoffkreisen, hat die gleiche Anspannung der bildnerischen Sprache höhere Suggestionskraft als in anderen. Das Wort „Wirtshaus" ist für uns leichter suggestiv zu machen als „Hotel", das poetisch weniger durchgebildet ist und erst in höchst raffinierten Kombinationen „poetisch" wirken wird. Ganz so hat der „Ring des Polykrates" einen höheren sprachlichen Gefühlswert als ein modernes (in der speziellen Situation vielleicht nicht weniger verhängnisvolles) Juwelierprodukt. — Deshalb führt ein Gesetz innerer Sparsamkeit doch zu einer ästhetischen Wertung der „Stoffe". Und so erklärt sich eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Ästhetik des Dramas:

Unter den wirklich grossen Dramatikern hat kein einziger als Erfinder von Stoffen, als „Dichter" im naivsten Sinne dieses Wortes, Erhebliches geleistet. Was beim Epiker den eigentlichen Schaffenstrieb entfesselt, die Lust am Fabulieren, das scheint beim Dramatiker grossen Stils kaum vorhanden. Anders beim Bühnenschreiber gewöhnlichen Schlages: die Scribe und Dumas, Sardou und Sudermann sind gross als Erfinder von Geschichten, von neuen, absonderlichen, raffinierten Geschichten — sie sind „Romanköpfe" im etwas bedenklichen Sinne des Wortes. Die wirklichen Dramatiker aber, von Äschylos und Shakespeare bis zu Kleist und Hebbel, haben sich alle auf altem Kulturboden mit ihren Werken angebaut, den Mythen und Epen der ältern literarischen Kultur entnahmen sie ihre Stoffe; sie erfanden nicht eine neue Handlung zum Ausdruck ihrer dichterischen Ideen, sie lehrten vielmehr aus überlieferten Geschichten einen neuen Sinn herauslesen. Und wo Dramatiker von Rang einmal eine ganz freie Stofferfindung versuchten — man denke an Schillers „Braut von Messina", Grillparzers „Ahnfrau", Hebbels „Julia" — da zeigen die ent-

standenen Werke typische Schwächen, die zweifellos in ursächlichem Zusammenhang mit der unausgegärten Jugend des Stoffes stehen; die Lebensvorgänge dieser Dramen wirken verhältnismässig willkürlich, dünn, ärmlich, das Gefühl naturgesetzlicher Notwendigkeit, erdiger Schwere will sich trotz aller dichterischen Kunst nicht einstellen — es ist, als ob man einer Geige den Resonanzboden genommen hätte; die richtigsten Töne der wohlgespannten Saiten verhallen matt und unwirksam. (Auch was Ibsen als den heute mächtigen Dichter der freikonstruierten Gesellschaftsdramen von dem unsterblichen Ausgestalter des nordischen Volksmythos „Peer Gynt" trennt, ist solch ein Unterschied in der Resonanz!)

Religiöse und profane Geschichtstradition, Mythos und epische Dichtung, die in der Entwicklung der Literaturen ja ganz ohne scharfe Grenzen ineinander übergehen, sie bilden überall den reichen Quell, aus dem die grossen Dramatiker in ihren höchsten Werken schöpften. Es scheint fast: wie ein sehr junger, erfahrungsarmer Mensch auch bei glänzendsten Gaben nichts wirklich Belangvolles in der Kunst zu schaffen vermag, so vermag auch nur ein schicksalreicher, vom Geist vieler Generationen durchgestalteter Stoff. die Reife und Schwere zu erlangen, deren er bedarf, um die gegenwartstärkste und ewigkeithaltigste Form der Wortkunst, das Drama grossen Stils, zu erfüllen.

Dies überaus merkwürdige Phänomen ist nicht, wie man wohl gemeint hat, allein aus der Psychologie des Publikums heraus zu erklären. Das ist freilich klar: ein an sich vertrauter Stoff wird nicht nur die Aufmerksamkeit der Hörer in künstlerisch heilsamer Art vom „Was" aufs „Wie", auf das eigentlich Wesentliche des Dramas, die neue Verknüpfung, Begründung, Erklärung der Geschehnisse lenken — solch altbekannter Stoff wird auch viel mehr in seiner neuen Lösung ergreifen, als ein neugeprägter, weil, sehr-

natürlich! der Anteil am neuen Schicksal eines alten Bekannten grösser ist als der am Ergehen eines Fremden, weil es einen unendlich tiefern Reiz gewährt, auf vertrauten Zügen neue Bilder des Lebens auszuspähen, als einen noch so interessanten Fremden kennen zu lernen. Und was hier in der Sprache des subtileren Geniessers gesagt ist, das bedeutet für die naive Menge die unverwüstliche, schmeichlerisch stolze Herzensfreude am Wohlbekannten, jene ein wenig eitle Lust, mit der der kindliche Mensch, seines Wissens froh, das allbekannte gerade immer wieder erzählt haben will und dabei doch unbewusst den Sinn jedes neuen Erzählers auf sich einwirken lassen muss.

Indessen, ein Dichter wählt nicht aus kluger Erkenntnis der Publikumspsyche bewusst den wirksamsten Stoff für seine Arbeit! Das trifft für die Macher, nicht für die Schöpfer. Es handelt sich also darum, in der Psyche des Dramatikers selber die Nötigung aufzufinden, die seinen Instinkt bei der Wahl des alten Stoffes zum alten Mythos leitet. Da ist zunächst zu sagen, dass der Autor der historisch-literarischen Tradition seines Volkes gegenüber ja selbst „Publikum“ ist, dass ihn in der Regel dieselben Stoffkreise vertraut und lieb sein werden wie seinen Volksgenossen. So wird er ganz von selbst dazu kommen, die Möglichkeit sinnlichen Ausdrucks für Lebensprozesse, die ihn erfüllen, in Überlieferungen zu suchen, die Gemeingut seiner Nation sind. Dass es aber den Dramatiker überhaupt treibt, gegebenes Rohmaterial sinnvoll zu ordnen, dass er die Lust des Epikers, aus den einfachsten, allgemeinsten Elementen des Lebens neue Schicksalverknüpfungen zu kombinieren, nicht in gleichem Masse teilt, das ist aus jener oben besprochenen Ökonomie der künstlerischen Kraft doch nur zum Teil erklärbar. Denn die gleiche Unterstützung der sprachlichen Energie bietet der poetisch vorgearbeitete, der traditionsbefruchtete Stoff, der Mythos, ja auch dem epischen

Dichter, dem Erzähler. Nun ist es zwar wahr, dass von Homer bis Boccaccio auch grosse Erzähler vielfach ihr Genügen dran fanden, sehr altes Erzählungsgut in der Esse ihrer Wortkunst zu neuer Form zu hämmern — aber das steht doch fest, dass die Neuheit der Fabel dem epischen Sprachkünstler eine viel wichtigere Rolle spielt, ja dass für den modernen Novellisten die Originalität des Lebensausschnittes eine unentbehrliche Unterlage alles Schaffens scheint. Es muss also ausser dem allgemeinen Prinzip sprachkünstlerischer Kraftersparnis noch einen besondern Grund in den speziellen Formen des Dramas geben für dieses stete Rückgreifen des Dramatikers auf den Mythos. Erinnern wir uns, dass das Drama das dialogische zweistimmig gesetzte Sprachkunstwerk ist, dass wir es die philosophischste Kunstform nannten, weil hier in der Gestalt redender Menschen die lebenbildenden Kräfte der Natur ganz objektiv, ganz selbstwirksam gegeneinander gestellt werden. Deshalb verneint die dramatische Dichtung das Interesse am blossen Stoff, legt allen Ton auf seine Gestaltung; als die reinste der Künste hat sie ihr ganzes Gewicht in die Form, die Ausprägung des lebendigen Zweiklangs in jedem Erlebnis, gelegt. Die Kunst der dialogischen Rede, die den Chor des Lebens in Gegenstimmen auseinandersetzt, die nicht lyrisch ergreifende, episch interessierende, sondern ergründende Lebensabspiegelung gibt; sie hat ihr Ziel nicht in der runden Fülle des Lebens selber, sondern in seinem innersten Kern: dies Fühlbarmachen der „Notwendigkeit", des unbegrifflichen, übersinnlichen Zusammenhangs alles Geschehens ist ihr Ziel. (Wobei der Weg denn freilich nie anders als durch die Fülle der Sinnlichkeiten gehen kann. Hier ist keine Entschuldigung für lebensarm abstrakte Bühnenschriftsteller, die sich bereden möchten, in der Kunst könne irgend etwas — wie die Ahnung des Übersinnlichen hier — anders

als durch die Impressionen planvoll gestalteter Sinnlichkeiten erreicht werden!). Dass der dramatischen Kunst aber das stark bewegte Leben an sich so wenig Selbstzweck ist, dass es seiner Fülle sich nur gleich einer Brücke vom Mysterium der Schöpferseele zum Mysterium der Weltseele bedient, das macht uns noch verständlicher, warum den grossen Dramatiker die Kompositionen neuer Schicksalsabläufe so selten gereizt hat, warum er stets in der Neuausdeutung überlieferter Geschichten sein Grösstes geleistet hat. Je tiefer und länger eine geschichtliche oder dichterische Tradition (wie wenig unterscheidet den Historiker ältern Schlages vom Romanzier!) im Volke sitzt, je reicher, durchgebildeter, möglichkeitshaltiger zufolge dessen der Stoff ist, um so mehr wird er das Auge des Gefässe suchenden Dramatikers auf sich ziehen — um so mehr wird zugleich das solchem Stoff abgewonnene Drama wirken können, um so stärkere Macht wird jedes Wort seines Dialoges über die Seele des Publikums gewinnen, weil der Hörer in eine Atmosphäre eintritt, die ihm als Möglichkeit grosser, starker, übergewöhnlicher Vorgänge schon vertraut ist. (Übergewöhnlicher — denn dass der gewöhnliche völlig „normale" Lebensablauf eines Arbeiters ebenso „undramatisch" so ungeeiget zur Formung künstlerisch intensiver Lebensbewegungen ist wie der Verdauungsschlaf eines Königs, das bestreitet wohl niemand.) Hier liegt einer der grossen Irrtümer des „Naturalismus": er glaubte, das Schicksal eines Fuhrmanns und einer Waschfrau müsse uns näher gehen als das eines Königs, weil wir mit Handwerkern täglich zu tun haben, mit Monarchen so gut wie nie. Hier wurde übersehen, dass die reale Kenntnis der Handwerker uns gar nichts hilft, sobald wir in die Sphäre der Poesie, der Illusion übergewöhnlicher Vorgänge eintreten — denn die Handwerker sind uns als Gegenstände poetisch grosser Möglichkeiten viel fremder, viel unbekannter

als alte Könige etwa, mit deren grosszügiger Geschichte unser Geist von Jugend an genährt ist.*)

Wenn es ein Verdienst ist, die dramatische Möglichkeit auch im unbedeutendsten Tagelöhner aufzuweisen, so schliesst diese Erweiterung unseres Gesichtskreises doch gerade eine Ablenkung der Aufmerksamkeit ins Stoffliche, eine Mühe der ästhetischen Eingewöhnung in eine neue, zunächst unpoetische Atmosphäre ein, die die stärkste, unmittelbarste dramatische Einfühlung unmöglich macht, wie sie ein uns in heroischen Massen vertrauter Stoff gewährt. Ein König ist an sich vielleicht nicht poetischer als ein Schuster, aber der Zimmermannssohn, an dessen Bild zweitausendjährige Tradition geformt hat, ist heute unendlich viel poetischer als der weltbeherrschende Kanzler, der erst ein paar Jahre tot ist .... Der Stoff aus dem Leben der Gegenwart bildet so poetisch keine Förderung, sondern ein schweres, nur vom allergrössten Genie zu überwindendes Hindernis: weil das gegenwärtige Leben das Leben ist, das wir am wenigsten poetisch zu sehen gewöhnt sind, weil es das uns ästhetisch unwahrscheinlichste, fremdeste ist,

*) Es ist vielleicht angebracht, diese Gelegenheit zu einem Protest zu nutzen gegen den Missbrauch, den gewisse Banausen immer wieder mit Shakespeares Wort von der Hekuba treiben — als ob es die Unbrauchbarkeit des Mythologischen für lebendige Kunst speziell im Drama dartun sollte. Der unmutige Ton jener berühmten Stelle stammt erstens nicht aus Shakespeares Brust, sondern aus der des Hamlet, der leidenschaftlich zur Aktion will, also höchst antiästhetisch gestimmt ist und deshalb das Ästhetischwirksame verachten — möchte. Zweitens bezeigt der Inhalt jener Stelle, wie ausserordentlich der Anruf des Namens Hekuba auf einen ästhetisch gestimmten Menschen, wie den Schauspieler, wirkt, wie sehr jenes Sagenschicksal sein Mitleben in Bewegung zu setzen weiss. Die im Zusammenhang gelesene Stelle beweist nur, wieviel der Mythos dem Drama zu leisten vermag. Die Frage, was ist uns Hekuba? kann der ästhetische Mensch nur mit einem: „Sehr viel“ beantworten.

weil hier erst mit höchster Kunst jene Stilisierung angestrebt werden muss, die bei Stoffen alter Tradition die unfehlbare Zeit längst geleistet hat.

Wenn also für den Schaffenden wie für sein Publikum, für Entstehen wie für Wirkung des dramatischen Kunstwerks die vorarbeitende Kraft stilisierender Traditionen von so hoher Wichtigkeit ist, so ist klar, dass die Existenz grosser volkstümlicher Mythen eine bewusste unerlässliche Vorbedingung dramatischer Grosstaten ist; das Wort „Mythos" will dann freilich in einem etwas weitern Sinne als Inbegriff jeder über die Gemüter mächtigen, von der Phantasie der Generationen stilisierten Tradition verstanden werden. (Für Shakespeare z. B. konnte die nur zwei Generationen alte Vorgeschichte seines Volkes noch eine mythische Kraft haben, die heute, im Zeitalter der Massengeschichte einerseits, der telegraphischen Berichterstattung andrerseits, die wirklichen Geschehnisse nicht in der zehnfachen Zeit erlangen werden). Je geringer die mythische Kraft ist, die ein Drama fundamentiert, um so ungeheuere Anforderungen werden an die Suggestionskraft des Dichters gestellt, wenn wirklich die künstlerische Illusion eines lebendigen, d. h. die Empfindung eines wesenhaften, mehr als „realen" Vorgangs erzeugt werden soll — um so seltener ist das Gelingen. („Maria Magdalene", Ibsens letzte Werke, einige von Anzengrubers Dramen und sehr wenige andre Produktionen können hier als Beispiele dienen). Umgekehrt zeigt sich, dass die allergrössten dramatischen Kompositionen fast nur da gelingen, wo seit Jahrhunderten volkstümliche Überlieferung, ja sogar bewusste Kunstpoesie vorgearbeitet hat: Iphigenie, Faust, Penthesilea, Hermann, Judith, Herodes, Genoveva, Merlin, Siegfried und Krimhild, sie alle haben zahllose Verwandlungen im Leben unsrer Literatur durchgemacht, ehe sie unter den Händen grosser Meister in dramatischer Form die tiefste Sinnbildlichkeit

gewannen. Und, um zu dem schon erwähnten „Peer Gynt" noch ein Beispiel aus der neuern Kunstgeschichte einer fremden Sprache zu fügen, der tiefe und starke Erfolg Maeterlincks beruht meines Bedünkens zum grossen Teil darauf, dass er die alte keltische Märchenwelt mit ihrer heissen Phantastik, ihren angstvollen Stimmungen, ihrem fremdartig glühenden Spuk für die dramatische Form entdeckte; es war die uralte, in diesen Namen und Geschichten, Visionen und Stimmungen aufgespeicherte Tradition einer grossen Rasse, die er dramatisch fruchtbar machte.

Nach alledem wird die Frage vielleicht nicht so müssig erscheinen, was für Stoffkreise sich heute in Deutschland überhaupt darbieten? Welche Mythen sind es, die tief und stark genug in der Phantasie unsers Volkes leben, um dem suchenden Sinn eines dramatischen Künstlers Gefässe von sinnbildlicher Weite darbieten zu können, und um zugleich eine starke Resonanz jedes ihnen entnommenen Motivs bei einer erheblichen Zahl von Volks- und Kulturgenossen versprechen zu können.

Zunächst der eigentlich geschichtliche Stoff. Wie ist es mit dem „historischen Drama"? — Dies ist bekanntlich ein Diskussionsgegenstand von unausrottbarer Beliebtheit. Unausrottbar — obwohl schon vor fast anderthalb Jahrhunderten Lessing die richtige, durchaus erschöpfende Antwort auf diese Frage gegeben hat: der Dramatiker, der sich zu seiner Vision durch eine geschichtliche Tradition anregen lässt, hat nicht einen äusserlich „richtigen", sondern innerlich notwendigen Zusammenhang zu erstreben. Mit andern Worten, er steht nicht unter wissenschaftlichem, sondern unter künstlerischem Gesetz — er erstrebt den Bau einer Gefühlsharmonie, und wenn die nur geschlossen und stark genug ist, wird sie all ihren stofflichen Inhalten Glauben erzwingen — ganz unbekümmert darum, ob diese Inhalte, aus ihrem ästhetischen Zusammenhang gebrochen

und der wissenschaftlichen Kategorie eingezwängt, als „richtig“ anzusprechen sind. Die Frage nach der „Richtigkeit“ des Historischen im Drama beruht also überhaupt auf der Vermengung zweier völlig verschiednen Kategorien und ist eine geistige Barbarei. Das liegt implicite in den Lessingschen Sätzen, und deshalb sind diese durchaus erschöpfend. — Friedrich Hebbel, der meinte, an diesem Punkte Lessing eine Oberflächlichkeit nachweisen zu können, begeht hier eine sprachlich-gedankliche Konfusion: Hebbel lehrt (als guter Hegelianer), dass die Kunst, als der wesenhaftere Ausdruck zeitlichen Geschehens, die höhere, bleibendere Form der „Geschichte“ darstelle; — er übersieht ganz, dass er damit durchaus nichts tieferes, sondern ganz etwas anderes als Lessing sagt. Denn ihm ist hier „Geschichte“ der menschheitliche Lebensprozess überhaupt, der Ablauf allen Seins — bei Lessing ist Geschichte die Tradition vergangener Teilabläufe des menschlichen Geschehens. Hebbel spricht von Geschichte und Drama als zwei Erscheinungsformen des Lebens — Lessing spricht von Geschichte als Anregung, Vorwurf für das Drama. Hebbel führt also hier eine kulturphilosophische und nur Lessing eine eigentlich ästhetische — auf Formenerkenntnis gerichtete — Betrachtung. Dabei ist aber die Basis der Hebbelschen Kulturphilosophie durchaus die Lessingsche Ästhetik; denn eine wesenhaftere, dauerndere Form zeitlichen Seins gibt die Dichtung ja nur, weil sie die Wirklichkeiten (seien es nun gegenwärtige oder die historisch überlieferten, die sie zum Stoff nimmt!) so stilisiert, dass zwingender Zusammenhang sichtbar, dass Notwendigkeit fühlbar wird. Hebbel hat also die Lessingsche Betrachtung weder vertieft noch wesenhaft ergänzt — er hat nur (in einer durch doppeldeutigen Gebrauch des Wortes Geschichte etwas bedenklichen Formulierung, kulturphilosophische Folgerungen aus ihr gezogen.

Im Grunde können wir Wesentliches der Lessingschen Erkenntnis auch heute nicht hinzufügen. Nur dass wir heute nicht bloss die Belanglosigkeit, sondern sogar die Unmöglichkeit einer „historisch richtigen“ Darstellung für das Drama einsehen.

Die neue und immer mehr zum Gemeingut der Gebildeten werdende Geschichtsansicht, die in den langsamen, ökonomisch motivierten Bewegungen der Masse den entscheidendsten Grund des geschichtlichen Geschehens sucht, steht der Möglichkeit eines echten „historischen“ Dramas im Wege. Der mit grosser Kraft geführte Versuch Gerhart Hauptmanns, ein historisches Drama im Sinne dieser Geschichtsansicht zu schaffen, ein Drama, das die Menge zum Helden hat, dieser kunstgeschichtlich ewig denkwürdige Versuch bewies doch nur die Unmöglichkeit, einen echt dramatischen Kampf zu entfesseln, ohne die ringenden Kräfte in unhistorischer Weise in führende Individuen hineinzukonzentrieren. Dem künstlerischen Geniesser ist nur das sinnliche Einzelding lebendig und wirksam. „Masse“ ist ihm ein toter wissenschaftlicher Begriff. Und die Masse auf dem Theater, die mehr als dunkel einfarbige Staffage, die „Held“ sein will, ist dem Zuschauer schliesslich nur eine Reihe zu schwach belebter, uninteressanter Einzelmenschen. Der Zuschauer im Theater kann zwar, als ein durchaus sinnliches Wesen, ganz gleichartige Eindrücke (Wiederholungen!) zu einem einzigen quantitativ gesteigerten Eindruck der gleichen Art zusammenballen; er ist aber durchaus nicht im stande, in logischem Verfahren aus nicht ganz gleichartigen Eindrücken (wie sie verschiedene Individuen bei aller Uniformität des natürlichen Milieus und der artistischen Stilisierung stets hervorbringen müssen) das grosse Phänomen der übergeordneten Gattung zu abstrahieren. Die grosse Vielheit also, die der denkende Geist als Helden der Geschichte begriff, wird dem Dramatiker

nie darstellbar sein. Indessen haben die grossen Dramatiker, die sich historischer Stoffe bedienten, von ganz wenigen Fällen abgesehen, auch nie in Wahrheit ein Geschichtsbild geben wollen. Nicht um die Ergründung und Darstellung eines bestimmten einzelnen Geschehens war es ihnen zu tun, sondern um das Erfassen und Gestalten der ewigen Grundkräfte der Gattung und ihrer immergleichen Kämpfe — zu denen alle historische Einzelfälle nur bunte Abspiegelungen, millionenfache Variationen über wenige engverbundene Themen sind. Dieser in tiefen Gründen berechtigte künstlerische Geist hat der Geschichte gegenüber ja schon stets in der Phantasie der Menschen und bis vor kurzem selbst in der Geschichtsschreibung gewaltet. Der Heroenkult, die „Männer"-Geschichte stellen ja schon solch instinktiv künstlerische Stilisierung dar; sie setzen an Stelle des wirklichen Verlaufs einmaliger geschichtlicher Situationen den einzelnen Menschen mit seiner individualpsychologischen, Ewigmenschliches enthüllenden Aktion in den Vordergrund des Interesses, sie betonen das ewig gleiche Menschentum vor der einmalig besonderen Geschichtskonstellation.

Für die Dichter vollends wird dann die historische Gestalt und ihr Schicksal nur eine Form, ein Symbol, ein Mythos wie andere mehr. Und obschon unser sich immer mehr differenzierendes historisches Gefühl die technischen Schwierigkeiten in Anwendung gerade dieser Form immer mehr erhöht, so wird doch im Wesentlichen das historische Drama dieser Art fortbestehen. Wenn die Plutarchische Art der Geschichtsbetrachtung als Wissenschaft immer mehr von gesetzesuchenden, völkerpsychologischen Studien abgelöst wird, so wird jene Art von Geschichte, die vom Charakterbild, von der individual-psychologischen Anekdote lebt, doch nie untergehen, als die ungeheure ästhetische Vorratskammer der Völker. Was „die Geschichte" noch

den Aufklärungsmenschen vor allem zu sein schien: ein Schatzhaus voll begeisterungweckender Exempla — das wird sie im Nebenamt immer bleiben, auch wenn sie als Erkenntnisquelle von ganz anders gerichtetem Geiste beherrscht wird. Und hier, an diese Seite der Historie knüpft der Dramatiker an, diesen Schatz symbolisch grosser, resonanz-sicherer Menschenschicksale wird er sich allen wachsenden technischen Schwierigkeiten (wie sie in der Kontrolle durch die steigende kulturgeschichtliche Bildung der Zuschauer liegt) zu Trotz nicht nehmen lassen. Für diesen Dramatiker wird dann freilich die Geschichte vom Prinzen Louis Ferdinand keine andere Bedeutung haben als die vom Baldur oder vom hörnernen Siegfried — die Bedeutung einer Tradition, die zugleich mit so vielsagend grosser und so vertrauter Geste zu dem Hörer spricht, dass ihr der Dichter die Auswirkung aller Dinge zutrauen mag, die seine Seele just erfüllen. Wenn dabei nur die äusseren Ansprüche eines durchschnittlich Gebildeten an die Echtheit des Kostüms und Einheitlichkeit der einmal gewählten Kulturfarbe gewahrt sind,*) so hat kein Kritiker das Recht, für die Wertung des Kunstwerks den Grad heranzuziehen, in dem sich das Dargestellte mit den von der historischen Forschung als richtig erkannten Zusammenhängen deckt oder nicht deckt. Die historische Treue von Ibsens Julian oder Shaws Caesar bekritteln, ist

*) Hier freilich tut sich noch ein neues Verhältnis von Geschichte und Drama auf, ein Sinn, in dem jedes Drama — auch das mit phantastischem, auch das mit gegenwartsrealistischem Stoff! — „historisch" sein muss. Geschichtsgefühl nämlich ist es, was uns jene einheitliche Farbe der Dinge und Menschen, Taten und Gedanken, jene Geschlossenheit der kulturellen Atmosphäre finden lässt, die jedes Drama haben muss, mag es nun 1000 vor oder 2000 nach Christi Geburt spielen. Haben muss, weil sonst alles Menschliche, Individuelle im Leeren hängt, weil uns jede Persönlichkeit nur durch das Medium einer allgemeinen Kultur plastisch,

nicht klüger als die anatomische Möglichkeit der Sphinx erörtern — Caesar und Sphinx, Prometheus und Napoleon — für den Dramatiker sind es nur grosse Namen, die die Tradition mit Ehrfurchtschauern associert, Träger ausdrucksvoller Geschehnisse, von denen man dieses oder jenes als Schale eignen Lebensergusses nutzen mag. Die Weltgeschichte interessiert den Dramatiker nur als Heroenmythos.

Es wird sich also nur noch um die Frage handeln, welche geschichtlichen Traditionen in irgendeinem Grade für uns mythischen Charakter gewonnen haben, phantastisch fruchtbar sind. Gewiss haben noch mancherlei Berichte der griechisch-römischen und germanisch-mittelalterlichen Geschichte für uns diesen Gefühlswert. Aber hier wurzeln die Individualschicksale z. T. so stark in fremdartigen, unserem Gefühl nur schwer reproduzierbaren Bedingungen der völkergeschichtlichen kulturellen Situation, dass ihre Benutzung dem Dramatiker hohe Schwierigkeiten macht. Es kommt hinzu, dass fast all diese Stoffe seit Jahrhunderten von Dichtern schwer umstösslich festgeprägt oder von der Schar sentimentalischer Dilettanten in schwer zu überwindender Weise korrumpiert sind. Um dieser grossen, allerdings nicht unlösbaren Schwierigkeiten willen glaube ich, dass mehr als jene Zeiten die Geschichte der letzten

lebendig wird, weil nur eine kalt abstrakte, körperlose „Menschlichkeit" überbleibt, wo sich die ewig gleichen Triebe nicht in der Atmosphäre eines bestimmten Milieus brechen. Dies Milieu kann ein historisch bestimmtes, kann ein aus historischen Elementen phantastisch kombiniertes sein; stets muss es einen einheitlich geschlossenen Eindruck machen. — Auf die sprachkünstlerische Wurzel reduziert: die redenden Personen dürfen die Metaphern, in denen sie sprachliche Verlebendigung ihres Willens suchen, nur einem kulturell geschlossenen Stoffkreise entnehmen, dürfen nicht gleichzeitig und gleichartig Elektrotechnik und Astrologie benutzen, um ihre Bilder zu finden. —

Jahrhunderte, so weit sie eben schon mythisiert ist! den heutigen Dramatiker locken wird. Zumal die Traditionen der harten Preussengeschichte sind so reich an tiefgrabenden Konflikten und kämpferischen Stimmungswerten, dass es mir sehr möglich scheint, der grosse zukünftige Dramatiker werde diesem Stoffkreise das Metall entnehmen, wenn er ein neues hohes Sinnbild vom ewigen Kampf des freiheitheischenden Menschen mit der Notwendigkeit formen will. An der Geschichte des jungen Fritz etwa oder des Prinzen Louis Ferdinand kann sich sogar noch einmal ein Hohenzollerndrama hohen Stils, jenseits von Lauff und Wildenbruch, entzünden.

Das letzte Heroenzeitalter der Geschichte aber war die Ära der französischen Revolution. (Hernach ist nur noch eine Gestalt zu phantastischer Höhe über die kluge Wirklichkeit emporgewachsen — Bismarck, zu dem wir aber noch bei weitem nicht die unerlässliche ästhetische Distanz haben.) Jenes letzte grosse Kulturbeben der Menschheit zu Paris schleuderte urplötzlich eine verwirrende Fülle ausserordentlicher Tatmenschen an die Oberfläche und setzte ihre tiefverschiednen Kräfte in Aktionen, die voll Kampf (also dramatisch), voll schneller, radikaler Entscheidungen (also theatralisch) und voll geistig bedeutsamer Sinnlichkeit (also poetisch) waren. Und als Vollender trat dann in diese Reihe der Mann, dessen Prometheus-grosses Geschick dem Heroenglauben und der Heroenkritik für alle seither gekommenen Generationen der bestimmende Eindruck wurde: Napoleon Bonaparte — der heute, nach noch nicht vier Menschenaltern, bei einem Beduinenstamme Arabiens als Feuergott Napolumi fortlebt. — Dies Stück Weltgeschichte wird zweifellos in noch steigendem Grade Fundort sinnbildlich starker Geschicke für den Dramatiker sein — grosse, uns alle bewegende Kämpfe, lassen sich aufs einprägsamste darstellen an den kontraststarken Schicksalen, die die

Männer der Revolution und des Kaiserreichs erfuhren. Der Pathos des Heldenverehrers, wie die Ironie des Skeptikers wird auf lange hinaus keinen dankbareren, Verständnis und Interesse in sich selbst schliessenden Stoff finden können, als ihn die Geschichte jener Epoche bietet. Denn Napoleon und Mirabeau, Robespierre und Danton, das sind heute schon Namen, deren mythische, phantasieweckende Kraft von den Worten Alexander und Alcibiades, Hannibal und Arminius nur noch wenig übertroffen wird, und die dazu doch den ganzen Vorteil für sich haben, den die relativ grosse Nähe ihrer realen Existenz und der sie umschliessenden Kulturatmosphäre birgt. Mit den Vorgängen im Frankreich jener Tage ist unser deutsches Sein so tausendfach, so untrennbar verbunden, dass ihre Gefühlsresonanz in Deutschland kaum geringer als in Paris sein dürfte. Hier ist — im weitesten Sinne dieses Wortes — auch deutscher Mythos.

Was nun den Mythos des deutschen Volkes angeht in jenem engeren Sinne, der den Bestand an alten, episch verdichteten Sagenstoffen religiöser oder historischer Herkunft bedeutet, so steht man da einer Tatsache gegenüber, die für die ästhetische Theorie belanglos, für die kunstgeschichtliche Praxis aber entscheidend ist. Die ohnedies nicht sehr tief und breit wurzelnden Stoffe der deutschen Sagenwelt sind auf viele Jahrzehnte, vielleicht auf Jahrhunderte hinaus ästhetisch ruiniert, für den Stoffe suchenden Dramatiker unbrauchbar gemacht durch Richard Wagner! Durch die zum Teil theatralisch sehr geschickten, dramatisch wie dichterisch überaus dilettantischen, oberflächlich schwülstigen Textbücher seiner Opern hat Wagner die herrlichen, reichstes Leben bergenden Stoffe der deutschen Volkssagen auf Generationen hinaus verpfuscht. Denn durch die ungeheure Wirkung dieser Opern sind die paar Hunderttausend Menschen, die heute in Deutschland

das ästhetische Publikum bedeuten, unfähig gemacht, Lohengrin und Tannhäuser, Tristan und Parsifal anders zu sehen und zu hören als im Flitterkram gleissender Opernpracht, umrauscht vom brünstigen Gewoge Wagnerscher Musik. Wieviel oder wiewenig vom tiefen Lebenssinn dieser grossen Stoffe nun durch die Musik gestaltet ist, das bleibe hier dahingestellt; sicher ist, dass diese tiefeingeprägten Bühnenbilder, die ebenso geschickt gestellt als dramatisch äusserlich und lebensleer sind, die Phantasie der Generation beschlagnahmt und für eine tiefe, dichterisch und seelisch reinliche*) Ausgestaltung der grossen Mythen verdorben haben. Vom Nibelungenstoff ist ja durch Hebbels Riesenarbeit noch einiges unter Dach gebracht worden, obwohl auch hier gerade die für mein Gefühl fruchtbarere nordische Tradition Wagner zum Opfer fiel. Sonst aber hat der gefährlich geniale Theaterinstinkt des bayreuther Grosskophtas eben die dramatisch stärksten, szenisch wirksamsten Motive mit seiner poetischen Dilettanterei vergiftet. Die Stoffe, die Wagner verschonte, tragen fast durchweg das Zeichen szenischer Unmöglichkeit deutlich im Gesicht; ein Dramatiker, der solchen Stoff gleichwohl zu behandeln wagt, muss scheitern, wie Hauptmann, als er mit so viel menschlicher und dichterischer Inbrunst versuchte, das christliche Idyll vom „Armen Heinrich" szenisch zu gestalten. Aber auch die dramatisch reine Gestaltung von geeigneteren Stoffen, die Wagner nicht selbst behandelt hat, ist seinen Zeitgenossen fast unmöglich gemacht, weil er eben die Vorstellungen prinzipiell verwirrt, die grosse, steinharte Welt unsrer alten Mythen ganz mit dieser süsslichen Atmosphäre aus sentimentaler Sinnlichkeit und superkluger Allegorie erfüllt hat. Die schwächern erliegen dem Reiz dieser weichlichen Luft (unter vielen

*) „Ich verachte jedermann, der den Parsifal nicht als Attentat auf die Sittlichkeit empfindet". Friedrich Nietzsche.

andern denke man hier mit stillem Schrecken an Lienhards „Wieland, der Schmied"), und die stärkern Naturen haben doch Grund, die Kraftverschwendung zu scheuen, die es kosten würde, die auf diesem Terrain von Wagner errichteten Hindernisse zu überwinden. So werden sie sich wohl lieber freierm Felde zuwenden. Man sieht, hier hat Wagner gehaust, dass nach ihm

„kein Pflanzer mehr in zehen Menschenaltern
auf dieser Brandstatt ernten soll".

Für unsere dramatische Produktion sind aber zum Glück ausser den eigentlich nationalen jene Mythenkreise von hoher Bedeutung, die im Ablauf der deutschen Kulturgeschichte tiefe und breite Wurzeln ins Leben unserer Nation getrieben haben.

Die grössten, fruchttragendsten Erlebnisse des Germanentums waren, sind: sein ununterbrochenes Ringen mit dem Geist der Antike, dem Griechentum, und mit dem Geist des Orients, dem Judäertum. Klassik und Christentum, „Renaissance" und „Reformation": das sind die grossen Erschütterungen, die unter veränderten Namen immer aufs neue in periodischer Wiederkehr, drängenden Herzschlägen gleich, das germanische Blut durch den Körper der Menschheit treiben. Und so werden uns in immer neuer Bedeutung die Mythen der Hellenen wie der Judäer lebendig.

Das tiefste Verhängnis der deutschen Kultur ist es nun zwar, dass die Tradition der Antike niemals Besitz der ganzen Nation wurde, dass vielmehr ihr ausschliesslicher Besitz die Oberschicht der „Gebildeten" scharf von der breiten Masse der Nation abhebt. Indessen, so lange das akademisch gebildete Bürgertum in einem so starken Grade, wie das heute noch der Fall ist, das in Kunstdingen herrschende Publikum in Deutschland repräsentiert, so lange kann man die Resonanzkraft klassischer Mythen noch fast gleich mit Stoffen vollnationaler Tradition bewerten.

Wenn Namen an unser Ohr schlagen, wie Herkules oder Oedipus, Achilles oder Hekuba, so ist das der grossen Mehrheit der Hörer noch viel, hat einen sehr realen Einstimmungswert, schafft eine festlich geweitete, phantastisch gehobene Seelendisposition. Es ist deshalb des lebenden Dichters volles Recht, Prometheus und Oedipus, Antigone und Elektra neuzugestalten, und wenn nach Sophokles, Euripides und andern heute Hofmannsthal es unternimmt, sein Erleben in einer freien Formung des Elektra-Mythos auszudrücken, so kann man ihm in stofflicher Hinsicht dabei keinen andern Vorwurf machen, als dass er durch die oberflächlich gewissenhafte Titelunterschrift „nach Sophokles" die Torheit seiner über Sakrileg zeternden Kritiker selbst beinahe autorisiert hat. Warum sollte das riesige Schatzhaus voll köstlicher, ausprägsamer Metalle, das die Atridensage, das Ilias und Odyssee, das Herakliden- und Laidenmythos uns darstellen, warum sollte dies Schatzhaus, das Goethen noch offenstand, dem heutigen Dramatiker geschlossen sein? Hier ist noch immer fruchtbarer Grund für den rechten Bebauer.

Aber was bedeutet schliesslich die Resonanz, die Homer und die Homeriden in unsrer Kulturwelt finden, gemessen an der Tiefe und Weite, mit der seit anderthalb Jahrtausend in deutsches Blut die Tradition der Hebräer eingegangen ist, an der Macht, die die Mythen der Bibel über Geister und Seelen haben. Ich glaube nicht, dass irgendwo in der Geisteswelt irgend ein Mythos alle Erfordernisse für grosse dramatische Gestaltung so in sich vereint, wie das fast jedes Kapitel des alten Testaments tut. Hier sind starke, elementare Lebensvorgänge, an denen seit Jahrtausenden der menschliche Geist unablässig formt und deutet, hier ist die grosszügige Einfachheit der kulturellen Umschicht, die sinnbildlich starke Wirkungen erleichtert, hier ist die durchaus dramatische Grundstimmung, die überall starke Instinkte

mit starken Ordnungsmächten ringen lässt, hier ist vor allem die ganz uneingeschränkte und ganz starke Popularität des Stoffs, vermöge derer jeder Name ein Stimmungsfaktor wird, an dem sich alsbald eine ganze Kette zweckmässiger Vorstellungen entzündet. Von den ersten Anfängen an hat denn auch die Bibel dem Drama unzählige Stoffe geliefert, und nichts scheint mir so unwahrscheinlich, als dass diese Kraft heut erschöpft sein sollte. Stehen nicht die Geschichten von Saul und David, Absalon und Salomo, von Simson, Ahab und Jeremias und Hiob — um mit Willkür weniges aus der Fülle zu greifen — stehen diese Mythen nicht da gleich Krügen, offen und bereit den Saft gerade unsers Lebens in sich aufzunehmen? Wie reich und schön wirkt nicht dieser Anfang in Hauptmanns „Hirtenlied“, wie kräftig voll wirkt durch das Stoffliche allein solche kapriziöse Groteske, wie Adolf Pauls „David und Goliath“! Es ist nicht möglich, dass Hebbels „Judith“ und Ludwigs „Makkabäer“ ohne ebenbürtige Nachfolge bleiben sollten. — Nicht die gleiche Bedeutung wie das alte hat für den Dramatiker das neue Testament. Hier ist alles zusammengedrängt zu jener einen ungeheuern Tragödie, die szenisch zu gestalten noch den kräftigsten der heut lebenden Bühnendichter bescheidene Einsicht verbieten muss. Der Grosse, der das wagen darf und wagen wird, soll noch geboren werden; einstweilen pfuschen Kinder und Narren um das erhabene Thema in einer Art herum, die als eine einzige Mischung von ästhetischer Verlegenheit und theatralischer Keckheit wohl einmal besonders betrachtet werden müsste. Die einzelnen Episoden aber sind an Zahl und sinnlicher Fülle im „neuen Testament“ viel spärlicher als im alten und geben dem dramatischen Versuch (wie ihn z. B. Karl Roessler unlängst interessant genug im „Reichen Jüngling“ angestellt hat) eine starke Stimmung, aber eine schwache Handlung mit auf den Weg.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Von grossen Umkreisen mächtiger nationaler Tradition ist nun eigentlich nur noch die Welt des Märchens übrig. Das deutsche Märchen in seiner unerschöpflichen Schönheit und Weisheit hat im höchsten Masse jenen deutungsfähigen Lebensreichtum und jene tiefgründige Popularität, die einen Stoff zur dramatischen Formung prädestinieren. Aber hier, in dieser lieblich leuchtenden Welt kindlicher Wunder, ist eine antidramatische Weltanschauung herrschend, ein Sinn, der das Höchste nicht als ein Ergebnis kämpfender Kräfte, sondern als frei schaltende Übermacht abzubilden liebt. Und diese Anschauungsweise ist im Märchen mit den feinsten und schönsten Reizen des Stoffes so innig verwoben, dass man zumeist Gefahr läuft, den ganzen Einstimmungswert, den der Mythos hier bietet, wieder zu vernichten, wenn man die holden Wunder in die dramatische Verkettung psychologischer Kausalitäten auflöst. Bourgeoise Nüchternheit droht auf der einen Seite, verblasene Allegorie droht auf der andern — man denke an Fuldas „Talisman“ und Sudermanns „Drei Reiherfedern“. Andrerseits ist es möglich, dass der Dichter sich die Weltanschauung des Märchen zu eigen macht, dass auch er jene frei spielende Übermacht gestalten will, die willkürvoll mit den menschlichen Kräften schaltet. Dann können herrliche Bühnenphantasien, berückende Bilderketten, nie aber ein eigentliches Drama entstehen. Dies ist der Fall des frühern Maeterlinck, der freilich nicht die hellere Märchenwelt der Germanen, sondern die düstere der Kelten gestaltet hat. Ob es möglich ist, aus einem Märchenstoff ein echtes Drama zu gewinnen, einen sichtbaren Kampf menschlich inkarnierter Lebenskräfte, ob das möglich ist, ohne dabei in dünkelhaft deutliche Allegorisiererei oder philiströsen Rationalismus zu verfallen, das ist eine Frage, die nur das poetische Genie entscheiden kann. — Bisher hat noch keiner unsrer wirklich grossen

Dramatiker auf dem weiten Feld des deutschen Märchens zu bauen versucht. Dass aber gerade ein Märchendrama, eine dialogisch-szenische Versinnlichung unalltäglicher Seelenerlebnisse auf dem Boden einer völlig irrealen Welt, um ein organisch gegliedertes, sinnvoll lebendig wirkendes Werk zu werden, auf alter Tradition ruhen muss, nicht „freie Erfindung“ sein darf, das lehrt tiefeindringlich Ferdinand Raimunds erschütterndes Beispiel. Warum zerfällt in den Bühnendichtungen dieses genialen Poeten die eine, die phantastische Hälfte fast überall wie Zunder unter den zufühlenden Händen? Weil er es unternahm, aus der kleinen Kraft eines Einzelnen heraus eine Welt zu schaffen, die nur in immer feiner aussiebender Tradition die Arbeit vieler Generationen zu wirklich empfundenem Leben gestalten kann.

Es war ein Mangel der Begabung, an dem Raimund scheitern musste. Denn die Stoffwahl ist, wie gesagt, die erste, noch künstlerisch allgemeine, aber durchaus schon schöpferische Tat des Dichters, und „Glück“ und Zufall waltet hier in keinem anderen Sinn als im Kunstschaffen überhaupt. Es scheint mir aber, dass auch all das, was wir sonst Talent oder gar Genie nennen, in solchem Sinne blosser „Glücksfall“ ist und ohne Verdienst und Würdigkeit dem Begnadeten zukommt. Den Mythos aber zu finden, durch den das Leben einer Zeit sich in dramatischer Form sehr weit vernehmlichen Ausdruck schaffen kann, das ist eine Tat, die stets Talent, zuweilen aber ein grosses Genie voraussetzt.

TECHNIK DES DRAMAS

Ich erblicke im Drama eine Schöpfung der Sprachkunst. Zwar einer besonderen Art der Sprachkunst, die eben durch diese Besonderheit unlöslich amalgamiert ist mit dem Werk der theatralischen Darstellungskunst — aber doch eine Schöpfung, von deren Wesen nicht anders Erkenntnis gewonnen werden kann, als indem man den Geheimnissen künstlerischer Sprachwirkung nachspürt.

Etwas andres als solche Wesenserkenntnis ist es, wenn man, von der äussern Wirkung einer szenischen Gesamtleistung ausgehend, empirisch die Normen festzustellen trachtet, unter denen sich starke und tiefe Eindrücke aus Bühnenwerken ergeben. Solch Verfahren, das — wohlgemerkt! — nicht die Ursachen, sondern die Symptome dramatischer Wirkung studiert, kann zur Darlegung einer „Technik des Dramas" führen. Diese Art der Betrachtung ist also eine bewusst „äusserliche" — im Unterschied zu der Freytagschen, die eine unbewusst oberflächliche ist. Es ist etwas andres, ob man, wie alle technische Wissenschaft soll, unter ausdrücklichem Verzicht auf Ursachen-Erkenntnis Symptome analysiert, oder ob man inkorrekt beobachtete Symptome in metaphysischem Aufputz als Ursachen einer Erscheinung vorführt. In diesem bescheidenen Sinn einer reinlichen Handwerkslehre möchte ich es verstanden wissen, wenn ich den Satz ausspreche: Die Hauptanforderung der Technik des Dramas ist das Einhalten der richtigen Proportion von Sprechen und Handeln, Wort und Geste. Die praktische Erfahrung beweist, dass jede Art von schlechter Szene schlecht ist,

versagt, zufolge eines Missverhältnisses in der Anwendung der akustischen und der optischen Ausdrucksmittel. Nämlich: das Wort auf der Szene darf nie etwas andres sein als die Brücke zwischen zwei Taten. Sobald sich die Empfindung verliert, dass die Wechselreden, einer alten Handlung entströmend, eine neue herbeiziehen sollen, sobald die Worte selbst Träger der Handlung, Surrogat für Taten werden wollen, sobald also der Wortaustausch, statt Nachwirkung oder Vorbereitung einer Aktion zu sein, selbst die Aktion repräsentieren will — da erlahmt die dramatische Wirkung, die Suggestionskraft der Szene hört auf; wie schön oder gehaltvoll die Worte sein mögen — sie halten den Zuschauer nicht mehr in der Atmosphäre der Illusion; aus einem Mitlebenden wird ein Aussenstehender, der kritisch und bewusst aufnimmt. Dies ist der Todesfall vieler moderner Dramendichtungen, die ihre psychologischen Probleme statt in sinnbildlichen Vorgängen in analytischer Diskussion vortragen. Es ist die Gefahr aller im Kern „undramatischen", lyrischen Poeten — z. B. Hofmannsthals und seiner Nachfolger. Alle „Buchdramen" leiden an dieser Art von Missverhältnis. Umgekehrt verpufft die stärkste Aktion auf der Bühne spurlos, wenn ihr nicht sofort der Dialog starke Resonanz leiht, wenn nicht das grosse Wort zur Stelle ist, das den Sinn des Geschehenen unserm Gefühl einhämmert. Eine schnelle Folge gar von starken Taten, die nicht durch langsam einstimmende und lang nachklingende Dialoge verbunden sind, solch brüske Handlungskette wirkt (beim Dilettanten einfach roh) im Drama eines Künstlers „grotesk" — d. h. sie vertauscht die Illusion einer mitzuerlebenden Wirklichkeit gegen den kühl bewussten Genuss eines witzig gewählten Auszuges aus Wirklichkeiten. Jede Pantomime birgt im Keim eine Groteske in sich. Hier liegt die Gefahr aller im Kern unlyrischen, nichts als „dramatischen" Bühnendichter — in unsern

Tagen vertritt zumal Wedekind diesen Typus. Fast überall, wo die Dramen der Renaissance und der „Sturm- und Drang"-Dichter uns kalt lassen, liegt eine ähnliche Art der Disproportion vor: Dort wirbelt die Wortfülle oft kochend um die einzelnen Gefühlsmomente — aber die eigentliche Handlung bleibt ohne Kleid und Schmuck, nackt und frierend. Hier sind beide Fehler zugleich!

In einem vollendeten Drama strebt jede einzelne Szene einer sinnlich sichtbaren Geste als Höhepunkt zu — eine Bewegung muss die angesammelte Spannung des Dialogs entladen; mag es nun ein einfaches Abgehen oder Kommen, ein Niederfallen oder Aufstehen, das Zerreissen eines Dokuments oder schliesslich ein geschwungener Dolch sein. Da oft genug entscheidende Handlungen sinnlich uneinprägsam oder ganz im psychologisch Unsichtbaren gelegen sind, so ist die Erfindung gleichsam stellvertretender, nur äusserlich motivierter, aber innerlich nötiger Gesten, die den entscheidenden Augenblick sinnlich betonen, eine Hauptaufgabe für den Techniker des Dramas. Der ganze dramatisch technische Wert symbolischer Requisiten (vom Ring des Gyges bis zum Schleier der Beatrice) liegt darin, dass sie ermöglichen, rein psychische Vorgänge in sinnlich sichtbare Bewegung zu transponieren. Aber auch das fallende Glas in „Maria Magdalena" III, 6 oder die zukrachende Tür am Schluss der „Nora" haben z. B. denselben technischen Sinn. Das Finden und Herausarbeiten, nötigenfalls sogar das Erfinden und Motivieren solcher hauptbetonten Gesten erscheint als die vornehmste Aufgabe des bedeutenden Regisseurs.

Die tiefstmögliche Wirkung erreicht der Dramatiker regelmässig, wenn ein bedeutender Bewegungsvorgang unvermutet sprachlich aufgegriffen und vertiefend eingeprägt wird. Ich nenne als ein Beispiel aus unzähligen eine Stelle, die mich in Hebbels „Nibelungen" immer vor allen andern

erschüttert hat. Der Tradition des Epos gemäss erfährt Krimhilde den Mord des Gatten dadurch, dass ihr Kämmerer am Morgen über die Leiche strauchelt. Eine Minute danach ruft die Hebbelsche Krimhild aus:

„Die Kämmerer stolpern über ihn. Die Kämmerer!
Sonst wichen alle Könige aus.“

Die ungeheure Wirkung dieser Stelle stammt so gewiss aus der mächtigen Konkordanz von mimischem Vorgang und Wortbild, als sich für jede Szene, die trotz irgendwie künstlerischen Qualitäten versagt, ein Missverhältnis zwischen Tat und Wort aufzeigen lässt — Worte, die der Beziehung zur sinnlichen Bewegung oder Taten, die der seelischen Resonanz der Sprache entbehren. Im Einhalten dieser Proportion wurzeln alle technischen Probleme des Dramas. Alles, was an dem Gerede über notwendige Regeln für die „Exposition“, die „Peripetie“ etc. etc. Sinn hat — führt auf das eine zurück: es muss ein Gleichmass sprachlicher und mimischer Aktion möglich sein. Das Geheimnis des fruchtbarsten Moments für den Dramatiker ist z. B. nichts anderes als die Frage: wo ist in einem Schicksalsablauf die Stelle zu finden, bei der ich einsetzen muss, um schon inmitten starken Vorwärtsganges sofort einsetzender Aktionen, sichtbarer Gesten den Rückblick auf alles Voraufgegangene zu erschliessen. Das Problem der „Spannung“ ist nichts anderes als die Aufgabe: bis zum vorletzten Moment eine grosse bedeutsame Geste bereit halten, deren Herannahen durch alle voraufgehenden Worte und Bewegungen immer spürbarer wird. Wogegen (wie Shakespeare sehr wohl wusste!) der letzte Moment jedes Dramas dem Wort gehören muss. Denn nicht ein unverarbeiteter, umwerfend neuer Eindruck, ein durch sprachliche Bezwingung bereits gebändigtes Gefühl muss uns entlassen, wenn kein roher Stoss uns in die Reihe des unabsehbaren Geschehens schleudern, wenn ein Kreis von

Notwendigkeiten sich harmonisch schliessen soll. — So ist es nötig, dass im Drama jeder wichtige Vorwärtsschritt seine zweifache Ausprägung finde, auf Tat und Wort, wie auf zwei Rädern an gleicher Achse rollt das dramatische Geschehen Schlag um Schlag vorwärts. Es ist deshalb ebenso wahr, dass im höchstvollendeten Drama sich aus dem blossen Eindruck des Wortes abseits jeder besonders angedeuteten Pantomime ein volles Verständnis der Handlung ergeben muss — wie dass jedes Drama zur Not für den Tauben verständlich, in rein pantomimischem Grundriss darzustellen sein muss. Shakespeare, dessen Texte in der Fülle des Wortes ruhen und durchweg auch ohne Spielklammern voll verständlich bleiben, könnte doch fast überall pantomimisch gespielt werden — ist das Fest für jeden Schauspieler.

Wenn wir nun aus diesen rein empirisch fundierten Betrachtungen der Technik heraustretend, nach dem Grunde fragen, der diese Proportion von Wort und Geste notwendig macht — notwendig innerhalb eines Gebildes der Sprachkunst, zu dessen Bedingungen doch kein aussersprachliches Verhältnis gehören sollte? — so müssen wir uns nur all dessen erinnern, was wir im Kapitel vom Dialog über die besonderen Formen der dramatischen Sprachkunst ausgesagt haben: der Sprachkünstler, dem sich seine Erlebnisse in die Vision bewegter Menschen konzentrieren, dessen Worte also nur persönlicher Gefühlsausdruck sind, sofern sie Leben und Bewegung der Redenden aufs Fühlbarste herausstilisieren — der Sprachkünstler löst seine Aufgabe am vollkommensten, wenn er mit jedem Worte die Notwendigkeit setzt, Gebärden zu sehen, Bewegungen zu spüren oder zu erwarten. Deshalb ist es mehr als eine Marotte geistlos sensualistischer Ästheten, dass das unspielbare, das „Buch-Drama“ zu verwerfen sei. Die Bühnenmöglichkeit des Dramas ist eine auch sprachkünstlerisch gerechtfertigte Forderung. Denn jene Ver-

achtung des Bühnengerechten, die Otto Ludwig nicht müde wird anzuklagen, ist stets Beweis einer künstlerischen Unreinlichkeit, einer Vermengung der wesenhaft geschiedenen sprachkünstlerischen Formen. Das Bühnengerechte, das nach Otto Ludwig heut „die Verachtung der exklusiven Dichter, die Milchkuh der Macher, das notwendige Übel für die Männer der Mitte“ ist, sollte die organische Funktion des grossen Dramatikers sein — „weil was der (Schauspiel-) Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb.“ (Hebbel.)

Dass nur das aufgeführte Drama geniessbar sei, ist natürlich die Behauptung eines poesietauben Banausen ohne sprachliche Phantasie. Die Aufführbarkeit aber bleibt in der Tat Kriterium des höchsten dramatischen Gelingens. Dabei aber bedeutet „Aufführbarkeit“ nicht etwa den Grad der Leichtigkeit, mit dem die gerade herrschende Technik der Schaubühne die Aufführung solcher Dichtungen äusserlich bewältigen kann. Was ginge technisch leichter „aufzuführen“, als ein platonischer Dialog — trotzdem ist er „unaufführbar“, weil ihm (seinem hohen Zweck gemäss) die Möglichkeit einer wirksamen Versinnlichung durch Schauspieler nicht gegeben ist, weil seine Worte auf Gedankenvortrag, nicht auf Erzeugung einer sinnlichen Illusion ausgehen. Und ebenso ist eine köstliche Lyrik wie Hofmannsthals „Tod des Tizian“ technisch sehr leicht zu inszenieren und doch dramatisch unaufführbar, weil nur die Worte des Dichters mit verteilten Rollen und in Masken gesagt werden, weil nicht die Illusion gegeneinander bewegter Menschen sprachlich erzeugt wird. Das Kriterium der wahren Aufführbarkeit bleibt stets der Grad, in dem der Dialog der wirksamen Versinnlichung durch Menschendarsteller zugänglich ist. Jedes Drama ist in dem Grade in seiner Form vollendet, in dem es zum Gegenstande der Schauspielkunst taugt.

DIE SCHAUSPIELKUNST

KÖRPERKUNST

Das Wesen einer besonderen Kunstgattung ist nicht anders zu verstehen als dadurch, dass man die Substanz dieser Kunstart erkennt, will sagen, dass man den Stoff betrachtet, in dem der betreffende Künstler sein inneres Erlebnis materialisiert. Alles was vor der Berührung mit dem besonderen Material geschehen kann: das gefühlaufspeichernde Erlebnis, die motivsetzende Vision, die in leidenschaftlichster Konzentration erzeugte Selbstberauschung: die Autosuggestion des Schaffenden, all dies liegt vor der Geburt der Künste, ist gemeinsames Gut der Kunst. All dies kann uns keine Kenntnis vom besonderen Wesen einer Kunstart vermitteln — diese gewinnen wir allein, wenn wir das Form-Material des betreffenden Künstlers auf seines Wesens Möglichkeiten und Bedingungen hin betrachten. Was die Schauspielkunst anlangt, so ist die Erkenntnis unvermeidlich und, dem Wortschein nach ja auch ganz allgemein, dass die Substanz, das Formmaterial, der Stoff des Schauspielkünstlers sein eigener Leib ist, der menschliche Körper.

Das künstlerische „Schaffen“ (im engern Sinne) beginnt für den Schauspieler also erst in dem Augenblick, wo er den von der Dichtungsgestalt empfangenen Eindruck durch seinen Körper zu formen sucht — so wie der Poet erst schafft, wenn er seine allgemeine Gedanken-Empfindung in Worte zu zwingen beginnt.

Die Intuition, das innerliche Erfassen der Gestalt, darf beim Schauspieler so wenig wie beim Dichter (bei dem sie

ja durch Jahre davon geschieden sein kann) mit dem technischen Schaffensakt idenfiziert werden, obwohl sie die Atmosphäre, in der dieses Schaffen allein möglich ist, erzeugt und erhält. Man darf diesen rein subjektiven innern Akt mit dem eigentlichen Schaffensakt, bei dem der innere Vorgang sich an einem äussern Material objektiviert und dabei erst detailliertes Leben gewinnt, für die Schauspielkunst nicht deshalb gleich setzen, weil hier das Material der eigene Körper ist, also Material und Subjekt enger verflochten sind als sonst. Dieser Irrtum ist, wie mir scheint, Max Martersteig einige Male in seiner Schrift „Der Schauspieler" zugestossen, wo er das Wesen der Schauspielkunst mit dem Begriff der Hypnose, der Autosuggestion erklären zu können meint. Hieran liegt es zum Teil, dass Martersteig mehr das künstlerische Problem überhaupt, als das eigentlich schauspielerische behandelt: denn die Intuition ist das allen Künsten eigene Moment, und ihre Differenzierung beginnt erst mit der Verschiedenheit des Materials, in dem sich das Innenerlebnis objektiviert. Das schauspielerische Schaffen ist aber auch ein Objektivierungsprozess der schaffenden Persönlichkeit. —

Denn man muss sich klarhalten, dass „Objektivierung" durchaus nicht Entselbstung, vielmehr — wenn ich das Wort wagen darf — erhöhte Selbstung des Schaffenden bedeutet, und die wird dadurch erreicht, dass das Subjekt, in dem es sich selbst als Objekt setzt, sich selber klarer und voller oder wohl gar ganz neu erfassen lernt. Jede künstlerische Produktion ist Selbsterhaltung, Selbsterschaffung in der Form der Selbstentäusserung. So auch die schauspielerische. Wenn man trotzdem vielfach die Schauspielerei als eine rein dienende, von selbstschöpferischer Vollendung ausgeschlossene Kunstübung betrachtet hat und betrachtet, so ist der wesentliche Grund hierfür wohl in dem naiven Eindruck zu suchen, der uns zu belehren scheint: die Kunst

des Schauspielers tritt auf willkürlichen Wink von aussen, auf Worte eines Fremden, auf die „Rolle“ hin in Aktion — wie könnte sie da Ausdruck eines persönlichen Erlebens sein? Könnte sie Selbstvollendung und Befreiung sein, ganz wie das Werk des Dichters, den nur eigenstes Erleben zur Produktion führt? Der Fehler dieser scheinbar so einfachen Anschauung beruht wiederum im Verkennen der Zweistufigkeit des Produktionsprozesses: wie, ästhetisch erfasst, die innere Erfahrung von der sinnlichen Formung geschieden werden muss — so muss man bei solcher vorästhetisch psychologischen Betrachtung einer Kunstschöpfung noch einmal das ursächliche Erlebnis, das nur die allgemeine Einfühlungskraft, die zur Form drängende Seelenenergie aufspeichert, von dem veranlassenden, das den Lebensausschnitt, das spezielle Thema bietet, prinzipiell scheiden. Und nur die Freiheit im ursächlichen Erleben ist unbedingte Voraussetzung eines selbständig wertvollen, persönlichkeithaltigen Schaffens.

Die Lektüre des Dichters ist für den Schauspieler nur dasselbe, was wir schon früher beim Dichter vom rein persönlichen ausdrucklüsternen Erleben als das ausschnittwählende, motivsetzende, veranlassende Erlebnis unterscheiden lernten. Dies veranlassende Erlebnis, das die Schöpfung auslöst, ist bei beiden klar zu trennen vom ursächlichen Erlebnis, das die Inhalte, die Motive der Schöpfung liefert. Für Goethe z. B. wurde die Nachricht von Jerusalems Selbstmord Veranlassung, seine einst selbst erlebten Todesstimmungen im Ende des „Werther“ zu formen. Die Memoiren des Beaumarchais wurden vielleicht Anlass, ursächliche erotische Eigenerlebnisse halb unbewusst im „Clavigo“ zu formen.

Die Art, wie solch veranlassendes Erlebnis wirkt, hat Martersteig in der vorerwähnten Schrift als Hypnose bezeichnet und dadurch einen fruchtbaren Gesichtspunkt ge-

wonnen. Dass er aber seine Aufmerksamkeit fast ausschliesslich dem veranlassenden Erlebnis zugewandt hat, ist der zweite Grund, aus dem er mehr zu einer Behandlung allgemeiner Kunstprobleme, am besondern Falle des Schauspielers, als zu einer Darlegung der besondern Probleme des Schauspielers innerhalb der allgemeinen Kunst gekommen ist. Denn ein Teil dieser Besonderheiten wurzelt in dem eigenen Verhältnis, in dem beim Schauspieler das veranlassende Erlebnis (der suggestive Anreiz, wie Martersteig sagt) zum ursächlichen Erlebnis steht — dem aufgespeicherten Erfahrungsschatz, wie Martersteig entschieden zu allgemein und zu nebenher das persönliche Erlebnis, das doch nicht nur Material, sondern auch allerletztens das Motiv des Schaffens ist, benennt. —

Wenn nämlich das veranlassende Erlebnis schon beim Dichter mit dem entscheidenden Anreiz auch die Form, in der sich die Gestaltung schliesslich vollzieht, bietet — so ist das beim Schauspieler auch der Fall, und hierdurch entsteht seine Abhängigkeit von dem Veranlasser schauspielkünstlerischen Erlebens, dem Dichter, der ihm die „Vorform" wenn nicht geben, so doch zuführen muss, und der dadurch innerhalb der Bühnenkunst nicht der Bedeutung, aber der zeitlichen Folge nach vorangeht. — Ferner sind beim Schauspieler veranlassendes und ursächliches Erleben notwendig stets getrennt, während beim Dichter das ursächliche Erleben unmittelbar zum veranlassenden werden kann! (Der Wertherbriefe erster Teil.) Beim Lyriker mag dies Zusammenfallen beider Akte die Regel sein — aber dafür verbürgt uns jeder bildende Künstler, dem vielfach erst nach Jahr und Tag irgend eine Linien- oder Farbenerfahrung den Ausdruck der längst in ihm wühlenden, von andern, nicht auf seine Substanz gerichteten, Erlebnissen gezeitigten Welterfahrung gestattet: wie völlig zweierlei das biographisch ursächliche und das artistisch

veranlassende Erlebnis sein kann, wie wenig der Schauspieler dadurch ein blosser Reproduzent wird, dass er sein Liebesleid oder seinen Weltschmerz nicht in der Stunde des Erlebens, sondern erst anlässlich der Rolle „Romeo“ oder „Hamlet“ gestaltet! — Die Vision dieser Menschen bietet der Dichter dem Körpergefühl des lebenerfüllten Mimen so dar, wie die Natur dem Auge des Rubens, als seine Lebenskraft nach gestalterischer Entladung lechzte, die Formen der Helene Fourment wies.

Dass völlig verschiedenartige „Persönlichkeiten“, d. h. ganz differente ursächliche Erlebnisse hinter der Rolle, die bloss Auslösung ist! stehen können, *das* bewirkt, dass ein und dieselbe Dichteraufgabe völlig abweichende Lösungen finden kann. Zwei bedeutende Hamletdarstellungen werden sogar gerade um so verschiedener sein, je bedeutender sie sind, d. h. je reicheres, eigenartigeres ursächliches Erleben ihnen bei dieser gleichen Veranlassung zugrunde lag. Die Schauspielkunst ist also nicht reproduzierend. Die Rolle bestimmt die Kunstleistung des Schauspielers nicht tiefer als das Modell die des Malers — in der Entfaltung des eigentlich Künstlerischen ist der Schauspieler frei, so frei wie Tizian, Dürer, Amberg, Beham waren, als sie den Kaiser Karl abbildeten — will sagen, als sie in der Vision des gleichen Gesichts die Vorform, den Anlass zum linearen oder farbigen Ausdruck *ihrer* Persönlichkeit, ihres Weltgefühls fanden.

Was der gute Schauspieler eigentlich darstellt, ist etwas durchaus Originelles: nämlich sich selbst, eine Schauspielerseele.

Der Nachweis dafür, *dass Schauspielkunst überhaupt eine wirkliche Kunst*, eine freie Formung von Gefühlswerten zu einer eignen harmonischen Welt, ist — dieser Nachweis war naturgemäss aus der Betrachtung der *allgemeinen* Stadien aller

Kunst, aus der Prüfung der persönlichen Ursachen und der Vorformen zu gewinnen. Wollen wir aber erkennen, was für eine Kunst die Schauspielerei sei, was ihre besonderen Bedingungen und Gesetze sind, so müssen wir wieder zur Betrachtung des speziellen Materials schreiten, in dem nun der eigentliche Schöpfungsakt geschieht, müssen von der Substanz ausgehen, in der sich das an der Rolle entzündete Lebensgefühl des Schauspielers formt: wir sagten, dies sei der Leib, der schauspielerische Körper.

Indessen, dies Wort ist immer noch missverständlich. Es gibt Ästhetiker, die von dem richtigen Satz ausgehen, dass das Material des Schauspielkünstlers sein Körper sei, dass aus den Möglichkeiten dieses Körpers also die Gesetze der Schauspielkunst gewonnen werden müssen, wie die der Sprachkunst aus den Möglichkeiten der Worte und die der Malerei aus denen der Farben. Und dann begehen diese Schriftsteller (vielleicht weil sie an der heute allein entwickelten Ästhetik der bildenden Künste geschult sind) doch noch einen entscheidenden Fehler: den Fehler, diesen „Körper" für ein rein optisches Gebilde zu halten und deshalb die „Raumphantasie" zur Basis der ganzen theatralischen Kunstübung zu machen. Tatsächlich aber ist der Menschenkörper, mit dem der Schauspieler arbeitet, etwas ganz andres als ein blosser Gegenstand der Optik und hat zu Folge dessen ästhetisch einen andern als den rein malerischen Raumwert. Das Material des Schauspielers ist kein lineares oder plastisches Gebilde, sondern ein lebendiger Organismus, der mit all seinen, auch den ausseroptischen Eindrucksmöglichkeiten, mit allen Funktionen seines Lebens der Kunstübung des Menschendarstellers dienstbar gemacht werden muss.

Die auffälligste dieser von den Raumästhetikern vernachlässigten Lebensfunktionen des Körpers ist die akustische: die Menschenstimme. Allerdings ist es durch-

aus richtig, dass die Sprache an sich, als Kette verstandesmässig wirkender logischer Zeichen, kein wesentliches Material des Schauspielers ist, dass der grosse Schauspieler vielmehr strebt, das Wort, das gewissermassen nur ein „konventionell erstarrter Gestus" *) ist, wieder mimisch flüssig zu machen. Aber die Sprache hat neben der schauspiel-ästhetisch belanglosen Qualität ihrer logischen Werte, einfach als Trägerin unseres Stimmklanges, als akustische Körperfunktion eine eminent sinnliche und damit schauspielerische Bedeutung. Für meine Vorstellung von einem Menschen ist der Klang seiner Stimme beinahe so wichtig wie das Aussehen seines Gesichts, sind seine sprachlichen Modulationen nicht weniger charakteristisch als seine Bewegungen. Es ist ganz falsch, wenn man gegen den Belang des Klanglichen argumentiert — mit dem tiefen Eindruck, den fremde, sprachlich nicht verständliche Schauspieler auf uns machen. Das beweist nur, dass die Sprache als logisch-begriffliches Verständigungsmittel in der Tat kein wesentlicher Gegenstand der Schauspielkunst ist. Ich verstehe kein Wort Russisch, aber von dem grossen Eindruck des Schauspielers Moskwin kann ich nichts so wenig abstrahieren, wie den kindlich hülflosen, schwach nervösen Klang seiner Stimme, und an Stanislawskis unvergesslicher Nachtasylgestalt „Satin" ist mir nicht weniger wichtig als der optische Eindruck der heiser und trunken rollende Königstigerton seines Organs gewesen. Und wer wollte von der Leistung einer Duse oder eines Kainz das wundervolle — und in gar keiner Weise raumästhetisch einzuordnende — Aroma ihrer Stimme in Abzug bringen? Dieser leider auch in unsrer Bühnenpraxis nicht unmächtige

*) Dieser vortreffliche Ausdruck stammt aus einer Schrift „Verhältnis der Schauspielkunst zum Drama. Eine Feldmesserarbeit" von Artur Rotenburg. Seine geistreiche Schrift laboriert gerade auch an jener optisch engen Auffassung des Begriffes „Körper".

Irrtum führt in der Theorie dazu, dass trotz aller Mühe keine reinliche, wirklich qualitative Scheidung zwischen Schauspielkunst und Pantomime möglich wird. Die Pantomime ist nämlich allerdings die Körperkunst, die in freiwilliger Beschränkung den Menschenleib *nur als optischen Wert* benutzt: deshalb hat sie in ihrer Verstümmlung der Vollnatur für mich stets etwas Gespenstisches, Unheimliches, ja, in niederer Form, als Ballett, etwas Pathologisches. („Wenn die Taubstummen verrückt werden", sagt Hebbel.) Die Schauspielkunst aber ergreift vom lebendigen Körper mit all seinen sinnlich wahrnehmbaren Funktionen Besitz. Zu diesen Funktionen gehören ausser den rein optischen und rein akustischen Elementen z. B. jene aus beiden Zeichen ganz unlöslich eigenartig gemischten Körperkonvulsionen, die wir Lachen und Weinen nennen, und die grossen Schauspielern stets stärkste Ausdrucks- und Eindrucksmittel sind. Solche Funktion ist auch der Blick des Auges, dessen hypnotische Kraft keineswegs irgendwie als Raumwert zu erklären ist, und der doch z. B. mehr als die halbe Stärke in der Kunst eines Oskar Sauer ausmacht. Dies Spiel des Auges ist nur letzte — gleichsam zufällig noch optisch fassbare — Form der ungezählten und unkontrollierbaren suggestionsmächtigen Körperfunktionen, die der lebendige Leib des Schauspielers ununterbrochen ins Publikum wirken lässt, und von denen die optischen und akustischen nur gleichsam die oberste und gröbste Schicht bilden. Denn dieses ist das eigentliche Wesen, durch das die Körperkunst des Schauspielers wirkt: *dass der Lebensduft eines voll funktionierenden Menschenleibes durch tausend sichtbare und unsichtbare, hörbare und unhörbare Zeichen auf uns niederströmt und uns so die Existenz, das Leben, jenes andern, seinen Leib wie seine Seele,*

fühlbar, fühlnotwendig macht. Viel eher als mit den einsinnigen Entzückungen, die Maler und Musiker bieten, ist des Schauspielers Wirken mit der Macht des Hypnotiseurs zu vergleichen, der durch die gesamte in seinem Willen konzentrierte Macht seines seelisch-sinnlichen Seins sich die Seele eines andern unterwirft. Wenn deshalb ein Wort herbei soll, um die seelische Potenz, durch die der Schauspieler wirkt, zu zeichnen, so wird es nicht „Raumphantasie“ sein dürfen; es muss die ganze Breite und Tiefe der schauspielerischen Wirksamkeiten umspannen. Ich denke, wir wählen das Wort: Körpergefühl. *)

*) Dies Wort als Benennung für die Quelle der spezifisch schauspielerischen Schaffenskraft hat mir im Gespräche der Freund geprägt, dem diese Studien gewidmet sind.

VORTRAGSKUNST

Nichts kann dem scharfen und gründlichen Erkennen eines komplizierten psychischen Gebildes mehr dienen, als wenn wir sein Wesen in Kontrast mit einem möglichst ähnlichen und doch im Kern verschiedenen Gebilde stellen. Wie wir unser Verständnis des dramatischen Dialogs mit einem Blick auf den philosophischen *Dialog* zu schärfen dachten, so macht uns vielleicht nichts gründlicher klar, was eigentlich Schauspielkunst sei, als die Betrachtung einer Funktion, die durchaus nicht mehr Schauspielkunst ist und doch ihr äusserlich zum Verwechseln ähnelt: *Vortragskunst*.

Der Vortragende tritt vor das Publikum, um ein Werk des Dichters zu rechtem Gehör zu bringen — darin scheint er noch dem Schauspieler gleich und darin liegt doch schon der tiefe Unterschied. Denn dem Schauspieler wird des Dichters Wort Anlass, ein eignes Kunstwerk zu formen; der Vortragende soll wirklich dem fremden Werk dienen. Jener sucht sein Erleben durch die Dichtung hindurch zu gestalten; dieser soll eignes Empfinden diskret einströmen lassen, soweit es den Ausdruck der dichterischen Intention zu heben vermag. Jener gestaltet im Material seines Körpers — dieser übermittelt durch seine Stimme dichterische Gestalt. Der Vortragende *darf nur reproduktiv sein* — denn er steht *fertigen* Kunstwerken gegenüber, die eine weitere Gestaltung nicht vertragen. Der Schauspieler hat in seiner Rolle ein auf mimische Ergänzung angelegtes Teilstück in der Hand — er darf, er muss hier das Ganze

erst schaffen, er soll produzieren. Das lyrische Gedicht aber ist fertig; es bedarf keiner Zutat mehr, es verträgt vielleicht einen Vermittler, es hat vielleicht sogar einen bescheidnen Nutzen von einem guten, verständnisvollen, einschmeichelnden und zurückhaltenden Vermittler, der auch ungeübten Ohren die immanenten Rhythmen und Klänge fühlbar macht. Aber es empört sich gegen den Fortgestalter, es sträubt sich, noch einmal Stoff zu werden — es kann so wenig noch einmal Element, Teil einer Produktion werden wie man ein Haus aus Häusern bauen, ein Bild aus Bildern kleben kann.

An einem lyrischen Gedicht produktiv werden, heisst eine schöne Statue einschmelzen, einem neuen, höchst zweifelhaften Guss zu Liebe — es ist eine Barbarei.

Barbarisch ist denn in der Tat auch heute grösstenteils unsere Vortragskunst, wie sie in den Händen ahnungsloser Schauspieler sich entfaltet. Die Wurzeln dieses Elends hat Richard Dehmel, übrigens selber einer der wenigen wirklichen Vortragskünstler, die wir heute haben, einmal in sehr beherzigenswerter und unübertrefflich klarer Weise dargelegt, soweit lyrische Poesie in Betracht kommt. Er wies darauf hin, dass die Kunst des selbständigen, von instrumentaler Begleitung losgelösten Gedichtvortrags keine Tradition habe und haben könne, denn sie sei kaum mehr als hundert Jahre alt. Die Antike habe so wenig wie das Mittelalter einen andern als den musikalischen Vortrag lyrischer Dichtungen gekannt, die didaktische Poesie des siebzehnten Jahrhunderts sei ohne eigentliche Lyrik gewesen, so dass das selbständige ungesungene Lied erst seit Goethe existiere. Der Vortrag dieser Lieddichtung ist nun aber ganz in die Hände des einzigen damals existierenden öffentlichen Vortragskünstlers geraten, in die Hände des Schauspielers. Die Konvention des Theaters beherrscht und korrumpiert bis heute die

lyrische Deklamation. Der Grund für den Unsegen dieses Zustandes ist klar: Die Kunst des Schauspielers erwächst an der „Rolle“, die nur ein Bruchstück des dramatischen Gesamtkunstwerks ist, also ohne vollkommene poetische Harmonie mit scharfen psychologischen Kontrastwirkungen gestaltet werden kann. Dies Gestaltungsverfahren wendet nun der Schauspieler auf das lyrische Gedicht an, das ein vollgeschlossenes Gesamtkunstwerk ist, wie nur das ganze Drama. Ein lyrisches Gedicht recht vortragen, heisst aber: seine Harmonie, seine künstlerische Einheit zum Schwingen bringen, nicht: es in scharfe psychische Antithesen und Pointen auflösen. Der heutige Deklamator der Schauspielschule bietet nach Dehmel „ein Chaos deklamatorischer Kontrastkunststückchen“ statt der ruhevoll einenden Energie des Grundrhythmus, den im Klang des Gedichts über allen psychischen Widerstreit festzuhalten ja gerade die künstlerische Tat des Lyrikers war. Der Schauspieler als der geborene Psychologist verfehlt regelmässig diesen harmonischen Grundton. Was der lyrische Dichter durch Dehmel für den Vortrag seiner Kunst fordert, ist „mehr Hingerissenheit im Ganzen, mehr Verhaltenheit im Einzelnen“. Nicht sinnige Finessen müssen pointiert werden — der Rhythmus des Ganzen muss erklingen: denn dieser Rhythmus ist letzten Endes der „Sinn“ des Gedichtes.

Ein ebenso antischauspielerisches Prinzip sollte im Vortrag epischer Poesie herrschend sein. Das Wesen der Erzählungskunst und jedes in ihr etwa nachzuweisende Formgesetz wurzelt nämlich darin, dass nicht die handelnden Personen, sondern der Erzähler der Geschichte Träger des unmittelbar sinnlichen Eindrucks auf den Hörer sein muss. Die epische Illusion bleibt im vollendeten Erzählungswerk stets abgedämpft durch die Anwesenheit des Autors im Vordergrund, sie darf nie dramatische Trugkraft gewinnen. Deshalb muss, wer eine Erzählung vorträgt, nicht sowohl auf

eine schauspielerisch zwingende Darstellung des Inhalts, als auf restlose Verkörperung des Erzählers ausgehen. Der Erzählende muss als die eigentliche Hauptperson in jedem Moment fühlbar sein. So erwächst als Hauptaufgabe für den Vortragenden einer Erzählung diese: er muss mit seinem Organ, jedem Gefühlsausdruck, zu dem der Inhalt Anlass bietet, rückbeziehen und abstimmen auf die Mittelpunktsperson des Erzählers. Denn die Stimme des Erzählenden, des Dichters ist es, aus deren Timbre dem Ganzen zuletzt die „Stimmung", die künstlerische Einheit kommt — sie zu treffen ist deshalb das wahre Ziel eines Vortragenden. Und das gleiche Prinzip muss sogar gelten, wenn ein Einzelner ein dramatisches Ganze vorträgt. Auch dann käme es darauf an, den Einheitspunkt all dieser Gestalten sichtbar zu machen — den Geist der Dichtung. Nicht die Menschen zu spielen, sondern die Worte des Dichters zu lesen, der all diese Menschen geschaffen hat. Er müsste den Ton des Dichters finden — den Klang seiner Rede, über die in vibrierenden Lichtern wohl die Seelen all dieser Gestalten ziehen, auf deren Grunde doch aber fest, klar, überlegen der dritte, der grosse schaffende Zuschauer — die Dichterseele ruht. Alle sinnliche, individualisierende Fülle, die den Gestalten des Dichters erst der Schauspieler geben soll, muss sich dieser Vorleser versagen: dann wird er als Rezitator dramatischer Poesie etwas in sich Harmonisches, Schönes bieten, ganz wie der rechte Vorleser lyrischer und epischer Produkte. Aber hier wähnen natürlich die Schauspieler vollends Hausrecht zu haben, und sie hausen vandalisch. Das Haus, in dessen Mauern sie frei spielen dürfen, glauben sie zum Spielball ihrer Laune machen zu können — und sie schlagen Türen und Fenster ein. Schauspieler, die Dramen (ganz oder szenenweise) vortragen, sind meist etwas Fürchterliches: Sie regen auf dem Podium alle

Gelenke, Mienen, Töne zugleich, spielen in die linke Ecke König Philipp, in die rechte Posa, machen Eboli mit Tenor- und Carlos mit Baritontönen und erreichen mit alledem, dass man sie für fast so geschickt im Menschlichen, wie einen Tierstimmen-Imitator auf — seinem Gebiet hält. Statt das Wesen eines guten Sprechers zu geben, agieren sie den Schatten einer mässigen Schauspielertruppe.

So entsteht etwas, was ich Szenensolo taufen möchte, und was lange Zeit der Stolz reisender Virtuosen war — was aber zweifellos eine Leistung ganz ausserhalb der Kunst ist. Wenn sich einer vornimmt, mir „gleichzeitig", das heisst: unmittelbar nacheinander, Brutus, die römischen Bürger und Mark Anton zu verkörpern, so ist das vom Standpunkt des Dichters, der eine wirklich gleichzeitig sichtbare Mehrzahl von Körpern gewollt hat, sinnlos, vom Standpunkt der Schauspielkunst aber ist es eine rein quantitative Leistung. Denn die schauspielerische Kunst offenbart sich in der Vollendung der einzelnen Gestalt, nicht in der Menge, noch im schnellen Wechsel der Leistungen. Die schauspielerische Grösse wächst nicht durch Addition, das Szenensolo ergibt also kein künstlerisches Plus; es ist bestenfalls das Virtuosenstückchen eines Schauspielkünstlers. Ein Beiwerk — meist aber weniger. — Denn, wenn der Schauspieler sich in eine Gestalt verwandelt, so wird das Zurückverwandeln in seine alte und vollends das Wiederverwandeln in eine neue Gestalt um so schwerer sein, je tiefer, das heisst: künstlerisch bedeutender jede Metamorphose ist. Der Akteur des Szenensolos, der in der Minute dreimal wechselnd Othello und Jago ist, wird diese Schnelle der Wandlung kaum anders erreichen können, als dadurch, dass er nur in geringe Tiefen der fremden Persönlichkeit eintaucht; Tiefen, aus denen die Rückkehr leicht ist, in denen aber auch nur leichtwiegende Menschlichkeiten zu erfassen sind.

Wie man jede elektrische Maschine durch unaufhörliches Aus- und Einschalten des Stromes ruinieren kann, so muss, scheint mir, selbst ein echter Schauspielkünstler bei diesem beständigen Ab- und Einspannen der Selbstsuggestion zu einer nervösen Oberflächlichkeit gelangen. Mit dieser Oberflächlichkeit, die die Personen nur nach äusseren Merkmalen differenziert, nähert sich aber das Szenensolo bedenklichst dem Werk des Verwandlungskünstlers. Der Schauspieler kann uns erschüttern, weil er im Innersten der Dargestellte ist — der Verwandlungskünstler will all das nur scheinen, nur eine täuschende Aussenseite geben und amüsiert uns. Der Akteur des Szenensolos, der mit dem Geschick des Trapezkünstlers zehnmal in der Minute eine andre Illusion zu geben bemüht ist, scheint mir doch dem Fregoli näher als dem Bassermann. Er ist trotz psychologischer Allüren ein Bastard der Literatur und des Variétés — des Variétés, wo man Kunststücke macht, nicht der Bühne, wo man Kunstwerke machen sollte.

Der Weg zur künstlerischen Reproduktion eines dramatischen Ganzen geht also nicht über eine vervielfachte Schauspielkunst, sondern über die einfachste, dem dichterischen Grundton dienende Vortragskunst. — Etwas ganz andres aber ist es, wenn unter dem dann gleichgültigen Namen eines „Vortrags“ ein Schauspielkünstler eine möglichst monologartige Szene (episch-balladesken oder reindramatischen Ursprungs) sich zum Anlass eines eignen Gestaltungsaktes nimmt. Solche S o l o s z e n e hat ihre Berechtigung, sobald das gewählte wortkünstlerische Material seiner Anlage nach den mimischen Ausbau verträgt, und Ton und Gebärde des Künstlers stark genug sind, um auch im Saal ohne all die illusionierenden Beihilfen des Theaters in die Welt der Bühne — der sinnlich sichtbaren Illusion — hinüber zu reissen. Die Soloszene gehört nicht

mehr der Vortragskunst an; hier, wo auf den Anruf des Dichters der Sprecher seine Seele so zwingt,

„dass sein Gesicht von ihrer Regung blasste,
sein Auge nass, Bestürzung in den Mienen,
gebrochne Stimm' und seine ganze Haltung
gefügt nach seinem Sinn —"

da sind wir wieder im Bereich des Schauspielers — da ist Körperkunst.

PSYCHOLOGIE DER SCHAUSPIEL-KUNST

Der eigene Körper ist das Material des Schauspielers, hierin liegt sein ganzes Geheimnis, seine Tragik und seine Grösse. Diesen Gedanken muss der ganze Künstler konsequent zu Ende zu denken wagen.

Eine Schauspielerin, die sich in ihrer Rolle nicht küssen lassen will, ein Schauspieler, der sich in seiner Rolle nicht ohrfeigen lassen will, haben den tragischen Kern ihrer Kunst einfach nicht erfasst, erscheinen mir wie philiströse Dilettanten, wie ein Fräulein, das sich für eine Urgrossmutter nicht altschminken mag, oder wie der gute Jüngling, der sich sträubt, einen so gemeinen Menschen wie Franz Moor zu spielen.

Der eigene Körper — an diese Erkenntnis schliesst sich alles, was zur Form der Schauspielkunst und alles, was zur Psychologie des Menschendarstellers gesagt werden kann. Dies ist der Punkt, der uns auf jedes Feld des Schauspielerproblems Licht wirft, nicht zum wenigsten auf jenes dunkle Gebiet, von dem zu handeln ist unter dem Titel:

Die „Prostitution“ in der Schauspielkunst

Was immer wieder Anlass gibt, die Vorstellungen „Schauspielkunst“ und „Prostitution“ in Beziehung zu setzen, das ist keineswegs ausschliesslich und zuletzt in vergleichsweise äusserlichen, wirtschaftlichen oder sozialen Qualitäten dieser Kunst begründet. Zwischen ihren eigensten Schaffens-

bedingungen und jener Aufgabe der individuellen Selbstbewahrung, die wir Prostitution nennen, gibt es Zusammenhänge.

*

Gewiss ist hier schon ganz einfach die physische Tatsache wirksam, dass jeder Beruf, der den Leib dauernd und in zahllosen Situationen jeder Art vielen Blicken zeigt, gegen das gewöhnliche körperliche Schamgefühl des Menschen verstösst. Indessen, es kommen Motive versteckterer seelischer Art hinzu. Da der eigene Körper das Kunstmaterial ist, so muss der Schauspielkünstler der „Publikation seines Werkes" stets höchst sichtbar beiwohnen. Und dadurch gewinnt seine Tätigkeit gerade als Kunst etwas Schamloses.

*

Allerdings haftet jeder Kunst solch ein prostitutioneller Zug an. Der grosse Unterschied aber, der die Schauspielkunst von jeder andern Kunst trennt, ist der: Dichtung, Malerei usw. haben zwei getrennte Prozesse: Das Schaffen an sich ist eine Selbstreinigung, Selbsterringung — das davon getrennte Veröffentlichen ist auch hier freilich eine Selbstentweihung, Selbstpreisgabe.

Beim Schauspieler aber fallen beide Akte zusammen. Er gibt dadurch nicht nur das geschaffene Stück Innenleben preis, wie schliesslich (wenn auch weniger unmittelbar) jeder Künstler, sondern sogar — wie keiner sonst — den heiligsten Moment der künstlerischen Existenz: den Augenblick des Schaffens. Das ist seine furchtbare Profanierung.

*

Im Gesagten liegt aber auch, dass jede Schauspielkunst — als Kunst — zugleich ein Akt der Selbstentzündung, Selbstreinigung und Selbstweihe für den Künstler ist.

Durch die Härte, mit der hier die positive und die negative Seite der Kunst an-, ja ineinandergeschoben sind, er-

klärt sich all das Sprunghafte, Schrille, scheinbar Übergangslose bedeutender Schauspieler. Sie müssen es umsomehr, müssen um so exzentrischer sein, je feinere Naturen sie sind, d. h. eine je grössere Kluft sie stündlich mit jedem ihrer Schaffensakte zu überspringen haben.

*

Das erste Grundgesetz für den werdenden Schauspieler ist demnach: er muss seine Scham überwinden — aber das zweite ist: er muss eine Scham zu überwinden haben! Denn sie allein gewährleistet das Vorhandensein menschlicher Eigenart. Die Jünglinge mit der schamlosen Sicherheit gefühlsarmer Eitelkeit haben einen schnellen Anfang — aber auch ein schnelles Ende in dieser Kunst. Viele der Grossen aber haben hier notwendig mit Misserfolgen begonnen, weil sie die Scham noch zu überwinden hatten.

Der Schmerz, den die Überwindung der Scham kostet, ist der Preis, um den die Tiefen der Schauspielkunst aufgetan werden.

*

Eine gewisse Leichtigkeit des Blutes (die aber mit jener gefühlsarmen Eitelkeit nicht im mindesten identisch ist) erleichtert die Überwindung der Scham und befähigt am ersten zu dieser Selbstpreisgabe. Dieser schnelle Blutschlag lässt den Mimen so intensiv den Moment ergreifen und dabei doch so schnell zum nächsten Moment überspringen, dass die vergleichende Rube zwischen zwei Zuständen, die allein das Schamgefühl erzeugt, nie mächtig in ihm wird. Dies ist der Sinn dessen, was als „Theaterblut" sprichwörtlich geworden ist! Es hat freilich zu allen Zeiten gerade unter den grössten Bühnenkünstlern Persönlichkeiten ganz ohne dieses Theaterblut gegeben — — aber wie die unter ihrer Kunst gelitten haben, das wissen wohl nur sie selber.

*

Aus demselben prostitutionellen Prinzip erklärt es sich auch, dass im Schauspieler oft genug hart neben den reinsten Schaffensdrang seine sprichwörtliche „Eitelkeit" gerückt ist: er, der durch beständige Selbstpreisgabe Gefahr läuft, sein Selbstgefühl zu verlieren, muss krampfhaft nach Mitteln greifen, um es sich zu erhalten. Denn Erhaltung und Erhöhung des Selbstgefühls ist ja der Grundtrieb des geistigen Menschen, ist identisch mit dem Trieb zum Glück.

*

Die Eitelkeit und der reine Schaffensdrang sind auch gar nichts prinzipiell Verschiedenes, sondern nur verschiedene Feinheitsgrade in der Äusserung des Triebes zur Erhöhung des Selbstgefühls.

Die Kunst dient ja jedem Künstler zur Steigerung seines Selbst: innerlich durch den Schaffensakt (Verdeutlichung, Klärung, Befreiung, Stärkung und Neuschöpfung der Persönlichkeit), äusserlich durch den Akt der Veröffentlichung (das Werben um Beifall, d. h. um Bestätigung von aussen). Das Übergreifen des zweiten Moments in das erste, das, wie gezeigt, beim Schauspieler notwendig wird, heisst man „Eitelkeit".

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Was dem Bilde der Schauspielkunst diese prostitutionellen Züge verleiht, das ist ihr primitives Wesen, das undifferenzierte Ineinandersein von Schöpfer und Geschöpf, von Schaffen und Veröffentlichen. Und wie alles Differenzierte Entwicklungsresultat ist, so erklärt sich das Wesen der Schauspielkunst allein aus ihrer Ursprünglichkeit. Es offenbart sich uns:

Die Schauspielkunst als Urkunst

Ursprünglich haftet die Kunst in der Natur am Körper der Schaffenden.

In der Tierwelt ist das Lebewesen ganz und gar nur

Material des grossen, geheimen Kunsttriebes in der Natur, wie er sich z. B. in der Zuchtwahl bei Hervorbringung des Paradiesvogelgefieders usw. äussert.

Beim Menschen manifestiert sich dann jener ewige Wille zur Schönheit im Bewusstsein des Lebewesens, tritt als Willensakt des Menschen in die Erscheinung. Hier beginnt, was wir im engern Sinne „Kunst" nennen. Aber auch hier bleibt der Körper des Lebewesens noch lange Zeit zum Teil das Material der Kunst. Passiv in den Verschönerungsversuchen des Menschen am eigenen Körper (die sich als „Verschönerungs"-Versuche freilich erst langsam aus rein zweckmässigen Veränderungen entwickeln); aktiv im Tanze, der, (ursprünglich gleichfalls rein zweckvolle Schöpfung bei der geschlechtlichen Zuchtwahl), allmählich unter die Herrschaft des Kunsttriebs gerät, den wir schon in der Zuchtwahl herrschend denken müssen.

Der Tanz ist die Urkunst, die die Mimik und, durch Verbindung mit dem Worte, die Urschauspielkunst, die „Dramatik" erzeugt. Diese Dichter und Darsteller umfassende Kunst hat sich erst spät in Schauspielkunst und dramatische Dichtung gesondert. (Noch die griechischen Tragiker stellen oft selbst ihre Dramen dar.) Während aber die dramatische Dichtung lediglich objektivierte Urschauspielkunst ist, hat die besondere Schauspielkunst den subjektiven, körpergebundenen Charakter der alten, aus dem Tanz hervorgewachsenen Urkunst behalten.

*

Die Schauspielkunst ist also die Primitivkunst geblieben, die die Trennung vom Körper noch nicht erreicht hat.

Daher das vorsündflutlich Brutale und Undifferenzierte an ihr. „Theatralisch" ist für Leute mit differenzierten Nerven ein Schimpfwort.

Weil sie noch so unmittelbar aus den Urtrieben der Menscheit herauswächst (kaum erst vom künstlerischen

Formgeist bewältigte Erscheinungen des Hungers und des Liebestriebes!), ist ihr jene unbedingte Öffentlichkeit noch eigen, die wir inzwischen auf andern Gebieten als Schamlosigkeit haben empfinden lernen.

NB. Die Tanzkunst zeigt uns in ihrer Verwendung bei gewissen orientalischen Kulten noch unmittelbar den Zusammenhang der körperlichen Prostitution mit der geistigen (und übrigens immer noch halbkörperlichen!), den sie und ihre Tochter, die Schauspielkunst, darstellen.

*

Viel früher noch, als das Körpergefühl, das in der mimischen Tanzkunst lebt, durch Vermählung mit dem Wort zum Drama führte, hatte es durch Verbindung mit der objektivierenden Fähigkeit, äussere Gegenstände mit Werkzeugen zu bearbeiten, zur Plastik, zur bildenden Kunst geführt.

Aus dieser doppelten Verwandtschaft der Schauspielkunst folgt, dass sie als Darstellerin von Erscheinungen subjektivierte Plastik, wie als Darstellerin von Bewegungen subjektive Dramatik ist.

Der Zeitgeschmack bestimmt das Verhältnis dieser beiden Elemente (die Präponderanz der ruhenden Erscheinungs- oder der unruhigen Bewegungskunst) und schafft so den jeweiligen Stil in der Schauspielkunst.

*

Dass die Schauspielkunst eine Urkunst ist, zeigt sich noch darin, dass sie eine Durchgangsstation für das jugendliche Stadium so vieler Künster (besonders der Dichter) ist. Vollkommen unschauspielerische Naturen (selbst Hebbel z. B.) haben doch in ihrer Frühzeit die Kunst auf dem Theater gesucht.

Aus demselben Grunde ist es (wieder nach dem Tanz!) die Kunst, die im Volk die meisten nnd besten dillettantischen Ausüber findet. Oberammergau, Schlierseerbauern-

theater — aber könnte man eine schlierseer Malerschule züchten?!

— —

Die Schauspielkunst ist die älteste Kunst — dass sie zugleich die raffinierteste ist, die ihre moderne Form von der letzten, spätesten Kunst, der dramatischen Dichtung, empfängt, zeugt für den grossen Kreislauf aller Dinge. In dieser gegenwärtigen Situation wehrt sich aber ihre alte elementare Natur noch immer berserkerhaft gegen das Joch der jüngeren kulturvolleren Schwesterkunst: Das ganze Gebiet der Bühne ist ein Schlachtfeld für das heimliche Ringen von

Dichter und Darsteller.

Der schaffende Künstler ist der Freieste der Freien, er gehorcht nur sich selbst, und der höchste Moment seiner Freiheit, der Moment, wo er ganz er selbst ist, ist der Augenblick des Schaffens — und in diesem selben Augenblick ist der Schauspieler zugleich Diener eines andern, steht er unter dem Zwange eines fremden Ich, soll er sich seiner Freiheit zu Gunsten des Dichterwillens begeben! Aus solchen Widersprüchen ist die Einheit schauspielerischen Wesens zusammengeschweisst, darum ist es ganz so schwer zu erfassen und wird meist so einseitig gesehen.

*

Der Schauspieler selbst betont naturgemäss die souveräne, freie Seite seiner Kunst. Er ist um so freier, je schwächer in dem tüchtigen Theatertextschreiber (den braucht er natürlich!) der Dichter ist. Die grosse Künstlerin Eleonore Duse ist am grössten in Stücken des Nichtkünstlers Sardou. — Dabei verschiebt sich den Schauspielern bis zu einem gewissen Grade das Gefühl für poetische Werte. Wir pflegen das zu beklagen, und es ist ja sicher, dass wir einen künstlerisch grösseren Gesammteindruck bekommen, wenn wir

einen grossen Schauspieler als Hamlet, als wenn wir ihn als Narciss oder Kean sehen — aber das ist die Wirkung der gesamten Bühnenkunst, von der wir die Schauspielkunst an sich erst einmal absondern müssen! Was dann als Eindruck spezieller Schauspielkunst bleibt, ist beide Mal gleich gross: die Offenbarung der Persönlichkeit des Spielenden, zu der der dramatische Text nur äussern Anlass bietet. Wenn z. B. Sardou nicht im stande ist, die Todesangst eines Menschen sprachkünstlerisch zu gestalten, so kann doch die Duse auf Grund der von ihm gelieferten rein andeutenden Textworte diesen Prozess aus dem Fond ihres Ichs heraus so gestalten, dass er Shakespearischer Kunst an Echtheit und Tiefe nicht nachsteht. Wenn es also auch für uns stets ein Übel bleibt, dass grosse Schauspieler schlechte Rollen spielen — für die eigentliche Schauspielkunst selbst ist es durchaus keins.

*

Daher stammt der völlig unliterarische Geschmack, die geringe kritische Fähigkeit vieler grosser Schauspieler. Ein unvergessliches Paradigma ist mir in dieser Hinsicht Adele Sandrock, gewiss eine ganze Künstlerin, die sich einmal in irgend einem Artikel die köstliche Bemerkung leistete: sie wisse nicht, was die Literaten an den Dumas und Sardou zu nörgeln hätten. Ein Dichter sei doch, wer ein Theaterstück machen könne, und das könnten doch die Franzosen! Das ist der konsequenteste Schauspielerstandpunkt, von keines sonstigen Kulturempfindens Blässe angekränkelt und mit entzückender Naivität ausgesprochen!

*

Der Dichter ist der geistige Brotherr des Darstellers. Des Schauspielers Kunst lebt nur von ihm, aber nur durch ihn ist sie unfrei. Deshalb lebt ganz tief unbewusst im Innern aller Schauspieler gegen den Dichter ein Hass — — der Hass des Dienenden gegen die Herrschenden.

Wo keine sehr starke Intelligenz den Hass zügelt (in Deutschland kommt zuweilen noch ein gewisses Pietätsgefühl gegen den Dichter hinzu), da treibt er seltsame Blüten. Man braucht nur zu erinnern, wie die Ristori mit Schiller, Sarah Bernhardt mit Shakespeare, Novelli mit Shakespeare usw. umgingen. Das Virtuosentum ist die Rache der Darstellungskunst an der Dichtkunst!

*

Die Dichter sind nichts schuldig geblieben. Gerade die bedeutendsten haben oft im Schauspieler nichts als den Diener des Dramatikers sehen wollen, haben die Unfreiheit des Darstellers betont. Wenn ein Sardou noch Stücke für Schauspieler schreibt (die grösste Niederlage, die die Dichtkunst erleben kann — eine Umkehrung des dienenden Verhältnisses!), so sieht ein Hebbel oft genug im Schauspieler nur den willenlosen Vollstrecker des dichterischen Willens und spricht ihm das Recht individueller Gestaltung ab. Er fühlt sich (ganz ähnlich wie Goethe) bei einer anständigen Durchschnittsschauspielkunst am wohlsten, ebenso wie die grössten Schauspieler die Waren mittlerer Literaturhandwerker am meisten lieben und z. B. dafür sorgen, dass der „Narciss“ und „Kean“ und „Fedora“ und vieles andre nicht von den Brettern verschwindet.

Es steckt stets Resignation für den Schauspieler darin wenn er aus literarischem Feingefühl oder besser aus kulturellem Gewissen heraus freiwillig nur wirklich dichterische Gestalten belebt. Er opfert damit stets ein Stück seiner Kunst der höheren Gesamtkunst der Bühne.

Ist das vielleicht ein Grund, warum eine so grosse Zahl der modernen Schauspieler und eben die kulturell differenziertesten einen schmerzlich bittern Grundzug in ihrem Wesen zeigen, den das wildgeniale Virtuosentum früherer Zeiten nicht kannte, und der heut eben bei denen am stärksten ist, die am wenigsten Virtuosen sind?

Das Verhältnis von Dichter und Darsteller malt sich so als der Zusammenprall zweier entgegengesetzter, nach Alleinherrschaft ringender Kraftzentren.

*

Nur in einem Falle endet dieser Widerstreit: wenn der Darsteller und der Dichter sich zusammen finden, die zusammen gehören, wenn die beiden nicht durch eine Zwangsehe, sondern durch Liebe verbunden sind. Die Liebe aber hat hier wie überall die grosse, geheimnisvolle Macht, die Selbstbehauptung in der Selbsthingabe möglich zu machen. Einem Dichter gegenüber, der seiner Persönlichkeit entspricht, kann der Schauspieler ganz frei, ganz er selbst sein und doch jenem restlos dienen.

*

Die grosse Aufgabe der Direktoren nun wäre eine Art Vermittlungsgeschäft: sie sind es, die die passenden Partien zwischen Dichter und Darsteller zu stande bringen sollten. Der Regisseur sollte dabei etwas wie der klug beratende Hausfreund sein, der kleine Missverständnisse zwischen den Eheleuten aufhellt. Es gibt aber auch sehr eitle und sehr unverständige Hausfreunde, die die beste Ehe zerstören können — es gibt Regisseure, die bald den einen Teil, bald den andern zu herrschsüchtigem Unfrieden aufstacheln, weil sie zwischen Dichtung und Darstellung ihr eignes Licht leuchten lassen wollen. Der Regisseur ist nur dann die wirklich wichtigste Person bei einer Aufführung, wenn er die bescheidenste, am wenigsten bemerkte ist.

*

In einem besonderen Fall wird dann die Position des Regisseurs noch besonders schwierig und verantwortungsvoll. Wenn nämlich der Dichter tot, lange tot und „Klassiker" ist — wenn zu der üblichen Macht seiner Formen dem Schauspieler noch das ganze Gewicht der Gegenwart,

das ganze Recht des Lebendigen zuwächst. Dann ist der Dichter ganz ohne anderen Anwalt als den Regisseur, dann liegt es fast ganz in dessen Hand, wieviel von der ursprünglichen Meinung des dramatischen Gedichts gerettet werden soll.

Und gerade hier kann es nicht geleugnet werden, dass es keineswegs erforderlich oder gut wäre, alles zu retten. Der Schauspieler kann hier durchaus als das Organ gelten, durch das die Zeit sich altes dramatisches Gut assimiliert. Er, der Sohn der lebendigen Zeit, hat ein Recht, in neuem Geiste klassische Gestalten auszuprägen und man kann mit Fug sagen, dass die dramatischen Gebilde tot sind, die keinen Schauspieler mehr zu Neuschöpfungen anlocken können, für die sich keine neue „Auffassung", keine Anpassung an neuartige Schauspielerpersönlichkeiten mehr bilden will. Zwischen solcher organischen kulturell fundierten Umprägung eines Dichterwerkes und den brutalwillkürlichen äusseren Verstümmelungen herrschsüchtigen Virtuosentums zieht sich eine schmale aber tiefe Schlucht. An dieser Grenze eben muss der Regisseur wachen, muss mit seinem Kulturgefühl und Kunstinstinkt dafür einstehen, dass sich nicht höchst subjektive effektlüsterne Mimenwillkür das Recht einer tiefinneren, in der Kultur einer neuen Persönlichkeit begründeten Nötigung anmasse. — Unterbinden aber darf er die umgestaltende Kraft des Menschendarstellers hier keinesfalls. Denn hier gerade ist der Schauspieler Sprecher der Zeit und der dem Dichter gegenüber bevollmächtigte Repräsentant des Publikums. Hier ist noch einer jener früher erwähnten Reste des einstigen tiefen Zusammenhangs von Spieler und Zuschauer. Wir werden sonst kaum mehr solcher Spuren von der alten Chorführereigenschaft des Schauspielers dem Publikum gegenüber finden. Denn es sind wesentlich Züge des Missverstandes und der Entfremdung, die sich uns auftun, wenn wir uns in der

Psychologie der Schauspielkunst diesem letzten Kapitel zuwenden:

Der Schauspieler und sein Publikum.

In einer Kunst, deren Material der eigene Körper ist, verwischen sich die Übergänge von Schöpfer und Geschöpf naturgemäss am ehesten. Zum mindesten für den Zuschauer. Der alte Volksinstinkt ging nicht so ins Leere, wenn er lange Zeit dem Schauspieler (was er Dichter und Maler nie in gleichem Grade tat) eine Stellung beim fahrenden Volke, den Gauklern, Henkern, Dirnen und Prostituierten aller Art, anwies.

Nach dem, was hier über den prostitutionellen Grundzug dieser Kunst ausgeführt wurde, dürfte auch kein Zweifel sein, dass zwischen den nie endenden Klagen über Prostitution und Unsittlichkeit andrer Art am Theater und dem tiefsten Wesen der Schauspielkunst gewisse dunkle Zusammenhänge existieren — Zusammenhänge, die erst dort abreissen, wo reich differenzierte, kulturell hochstehende Naturen in diese Kunst eintreten. Und völlig werden diese Zusammenhänge überhaupt nicht ohne ernsten Schaden für die Ganzheit dieser Kunst abgestreift. „Der Schauspieler ist der notwendige, der geborene Bohémien“, sagt Leo Berg in seinem Aufsatz über „Mensch und Darsteller“, der das Feinste enthält, was über diese Seite des schauspielerischen Problems gesagt worden ist. Und er sagt am selben Ort: „Seit man nämlich in bürgerlichen Kreisen zwischen Schauspielerinnen und Gouvernanten nicht mehr unterscheiden kann, wird auch immer schlechter Theater gespielt.“ —

Der Dichter des „Jago“ hat ja zuverlässig die dämonische Bösartigkeit dieser Gestalt auch potentiell in sich getragen (nie hätte er sie sonst geschaffen) und das Verhältnis des Jagodarstellers zu seiner Gestalt ist zunächst gar kein

andres. Dennoch wohnt dem naiven Empfinden des Publikums, das den Darsteller in ein viel näheres persönliches Verhältnis zur Gestalt zu setzen pflegt als den Dichter, vielleicht ein kleiner Teil innerer Berechtigung bei.

*

Im grossen Ganzen schreibt sich diese Grundstimmung des Publikums auch nur davon her, dass in der Schauspielkunst der Schaffensakt selbst sichtbar wird, und der ist stets die Sekunde, wo Künstler und Kunstwerk noch eins sind! Wäre es möglich, Shakespeares Inneres (denn in der Dichtkunst ist alles innerer Prozess, was in der Schauspielkunst äusserer ist) in dem Momente zu sehen, wo er den „Jago" gestaltete, er würde ganz so identisch mit seiner Gestalt wirken wie der Jagodarsteller. Jede andre Kunst hat aber vor der Schauspielkunst voraus, dass ihre Werke erst sichtbar werden in einem höhern Objektivierungsstadium, wenn sie sich vom Schaffenden rein abgetrennt haben. Theaterspielen ist aber gleichsam ein öffentliches Gebären!

Das ist das „Anstössige" an dieser Kunst! Man kann hier an der innern Zusammengehörigkeit von Darsteller und Dargestellten nicht mehr so leicht vorbei — kann nicht mehr im Dünkel rechtschaffner Bürgerseelen diese beängstigend ernsthafte Kunst als ein blosses Spiel sonst „normaler" Menschen hinstellen. Darum wehrt sich der Instinkt der Spiessbürger noch ganz anders gegen eine Theaterlaufbahn der Kinder als gegen die Schriftstellerei oder die Musik.

*

Andrerseits ist aber gerade das Ineinanderübergehen von Darsteller und Dargestellten, von Schöpfer und Geschöpf, der tiefste Grund für die besonders suggestive Kraft schauspielerischer Wirkung auf das Publikum. Hier, wo in jedem Augenblick der lebendige Mensch hinter der Gestalt steht, gelingt jedem, was dem Feineren schon beim Buche

oder Bilde gelingt: Das Kunstgeschöpf als lebendig, als (innerhalb seiner anderen Welt:) „real" zu empfinden!

Da echtes Kunstempfinden mit diesem Gefühl von der innern Realität des Geschaffenen überhaupt erst anfängt, und da in der Schauspielkunst eine, freilich nur scheinbare, äussere Realität hinzukommt — das äusserlich Reale am Hamlet auf der Bühne ist auch nicht die Gestalt, sondern ihr Darsteller — da so der stumpfe Beschauer gewissermassen hier durch Täuschung zur richtigen Empfindung kommt, so ist die Schauspielkunst die einzige Kunst, die wahrhaft für alle verständlich ist. Auch hier offenbart sich ihr Charakter als Urkunst wieder. —

Deshalb ist es möglich, dass wirklich grosse Schauspieler in einem Grade populär und beliebt werden, wie kein andrer echter Künstler sonst.

*

Eben deshalb ist aber auch die Theatromanie eine Art des Kunstenthusiasmus, die kein Gut, sondern ein Übel darstellt. Denn wie die ausserordentliche Wirkung dadurch zu stande kam, dass sich die Person des Künstlers unmittelbar für das Kunstwerk (die Gestalt) einsetzte, so geht jetzt die Begeisterung von der Kunstschöpfung direkt auf die Person über. — Vertiefend und erhebend wirkt aber stets nur der Enthusiasmus, der einer Sache, einem idealen Gebilde (wie es Kunstschöpfungen sind) gilt; das Interesse am einzelnen Privatmenschen (das natürlich von persönlicher Freundschaft einerseits und von einer Begeisterung für grosse Persönlichkeiten, die zu Symbolen von Ideen werden, anderseits grundverschieden ist), dies Interesse entfesselt nur sehr niedere Triebe der Neugier und Klatschsucht und Eitelkeit. —

Deshalb birgt die Theatromanie dieselbe Kulturgefahr wie z. B. auch die Photographier- und Klatschmethode von Scherls „Woche" — nebst Nachfolgern. Wie diese Methode

nämlich, tötet die Theatromanie gerade den Respekt vor dem geistigen Höheren, Nichtpersönlichen der Kunst. Sie nährt in Gevatter Schneider und Handschuhmacher das Gefühl, dass der berühmte, grosse X, der ja, wie der Anzeiger meldete, vorgestern den Schnupfen gehabt hat, und wie Fräulein Müller versichert, gestern beinahe mit dem Rade gefallen wäre, doch auch bloss ein Mensch sei wie er; und infolgedessen hat er dem grossartigen Hamlet gegenüber — denn den identifiziert er mit X und vergisst ganz, dass wohl X, aber niemals der Xsche Hamlet den Schnupfen gehabt hat! — auch kollegialisch vertrauliche Gefühle. Die Theatromanie nährt den bornierten Eigendünkel des Spiessbürgertums — hier kann sich der Philister erwärmen, ohne dass er Ehrfurcht zu haben braucht. Denn Ehrfurcht haben — das ist der Tod des Philistertums.

Die Theatromanie und Scherls „Woche", das sind zwei gewaltige Säulen der Philistrosität und der Unkultur, denn sie töten die Ehrfurcht vor dem Grossen im Menschen.

*

Es ist charakteristisch, dass Höhepunkte der Theatromanie stets mit tiefsten Erschöpfungspunkten des geistigen Lebens zusammenfallen.

So war es schon im Rom der Kaiserzeit, so war es in Paris zur Direktoirezeit in der Ermattung nach den Revolutionsstürmen, so erreichte die Theatromanie in Wien ihren höchsten Höhepunkt in den tiefsten Reaktionszeiten und ihre bescheidene Blüte in Berlin während des grössten Tiefstands der Literatur (1870—1885).

Es ist ein Problem, wie weit die tändelnde Oberflächlichkeit des Wienertums Ursache und wie weit Folge der dort herrschenden Theatromanie ist. Ein gewisser Schlag von Wiener Theaterfeuilleton ist noch heute für einen andern Sterblichen unerträglich zu lesen und hat seinesgleichen nur etwa in den Hofberichten gewisser sehr loyaler Blätter.

*

Die Theatromanie ertötet nebenher die Würdigung für das wahre Wesen der Schauspielkunst. Wann hätte auch je eine Pöbelbewegung das Wesen einer echten Kunst erfasst? —

Indem sich das Interesse im Personenkultus aufbraucht, bleibt für das eigentliche künstlerische Schaffen in der Empfindung der braven Leute dann nur die Wertung einer Nachahmungsfähigkeit. Während das Wesen der Kunst in jener tief innerlichen Transsubstantion besteht, die den Künstler sich in seine Gestalten umsetzen lässt, sieht der Theatromane nur den ihm wohlbekannten Künstler X, einen Mann mit der Fähigkeit, sich zu der und der fremden Gestalt zu „verstellen"!

So ist der weit verbreitete Aberglaube aufgekommen, Talent zur Schauspielkunst wäre die Fähigkeit, tausend fremde Individualitäten nachmachen zu können, während es doch, wie jedes künstlerische Talent, die Fähigkeit ist: die eigene Individualität in tausend verschiedene Formen auszuprägen.

PHILOSOPHIE DER SCHAUSPIELKUNST

Dass der Künstler in jedem Werke seine Persönlichkeit neu auspräge, hat man oft gesagt und ruhig als fernanspielende Metapher hingenommen. Aber auf den Schauspieler angewendet, erhält dieser Ausdruck plötzlich eine bedrohliche Realität, füllt sich mit der ganzen blutigen Gegenständlichkeit dieser Urkunst. Was geschieht? Auf einen Anruf von aussen hin ballt sich vor unseren Augen der ganze Lebensstoff eines Menschen zu einer neuen Form — als ob ein Magnet unter Eisenspähe fährt, so schiessen alle Seelenkräfte dieses Schauspielers, an die vom Dichter geweckte Vision an, bilden eine neue Kombination von Kräften, so lange der Magnetismus anhält — eine neue Form des menschlichen, einen neuen Charakter. Der grosse Schauspieler ist heute Hamlet und morgen Egmont; es scheint Stoff zu allem in ihm, und das suggestionsstarke Wort entscheidet, was sich bilden soll. Hat unsre alltägliche „reale" Existenz etwa auch dergleichen? — — Ich denke in allereinfachsten Fällen ist der Beleg zu finden: Was geschieht denn, wenn der Knabe sich ein „Heldenideal" setzt, wenn der Jüngling sich einen „Beruf" erwählt, seinen Kräften eine bestimmte Vorstellung von würdiger Existenz zum Stichwort gibt? Stürzen auf das so errichtete Zentrum nicht alle Kräfte wie magnetisiert zu, suchen sie nicht sich nach dem eben phantastisch aufgerichteten Idol zu formen, spielen sich die Erwachsenen nicht so lange in die erwählte „Rolle" hinein, bis sie

anfangen ihr zu gleichen — — bis sie es sind?! — In Wahrheit aber ist der „Beruf" nur das gröbste, sichtbarste jener Leitbilder, besser nur der deutlichste, einfachste Zug in jenem grossen Vorbild an dem jeder Mensch von Jugend an formt und modelt, und durch dessen mehr oder weniger geschickte, mehr oder weniger bewusste Darstellung das zu stande kommt, was als sein Ich, seine Persönlichkeit, sein Charakter erscheint. Wie für gewisse Reaktionen auf Lebenseindrücke ein Berufstypus vorbildlich werden kann, so wählt sich der werdende Mensch aus erschautem oder überliefertem Leben Züge, die ihm für die vielen andern Erfahrungen des Leben vorbildlich werden: aus all diesen Zügen webt jeder Mensch sich ein Vor-Bild. Dies — keineswegs identisch mit dem ethischen „Ideal"! — wird für sein Bewusstsein schliesslich „Ab-Bild" seines Ich, während in Wahrheit seine ununterbrochene Arbeit ist, dies Vor-Bild darzustellen, zu verkörpern. So erscheint die ganze „Persönlichkeit" als ein Kunstwerk: der dumpfe Instinkt des Bauern wie das raffinierte Bewusstsein des Lebekünstlers nimmt vom erwählten „Ich" unablässig ab und zu, sucht ständig das Vor-Bild den neu zuströmenden Erfahrungen und Existenznotwendigkeiten anzupassen, muss dies tun, weil eine endgiltige Diskrepanz von Vor-Bild und Notwendigkeit eben zum „Bruch der Persönlichkeit" führen würde. So erscheint dies als Quintessenz: Unsre Individualität ist kein „Sein", keine in sich ruhende Kraft — sie ist ein stetes Werden, ein Sich-Bewegen auf ein langsam sich wandelndes Vor-Bild zu. Spieler eines erträumten Ich sind wir. Zwar „Willkür" ist nicht in diesem Spiel — jeder Künstler weiss, man spielt nur, was man spielen muss. Aber die unwandelbare Gesetztheit, die integre Konstanz ist doch vom Wesen der Persönlichkeit zurückgeschoben auf die dunkeln Mächte draussen, die den Menschen wählen,

stilisieren, formen heissen. Das „Ich" wird das grosse, allen gemeinsame Kunstwerk. Die eiserne Scheibe „Charakter" rollt sich auf zu einer stählernen Spirale, die, ein Werk freier Schmiedekunst, sich in immer engern Ringen einem erträumten Mittelpunkt zuwindet. Deine Persönlichkeit wird zu dem Werk, das du dir, aus der Fülle aller dir möglichen Lebensäusserungen auswählend, erschufest.

Und da erhellt sich uns am Ende des Weges das Phänomen, das uns auf diesem Wege geführt hat: der grosse Schauspieler ist nichts andres als ein Mensch, der sich die Freiheit gewahrt hat, seine Kräfte täglich zu einer neuen Persönlichkeitsform zusammenzuordnen, seine Lebenselemente in Hinblick auf ein neues „Vor-Bild" zu formen. Es steckt ein tiefer Sinn im kindischen Wort von der „Charakterlosigkeit" des Schauspielers . . . Aber mag man nun das spezifische Wesen des Schauspielers in der Überfülle der Kräfte, die sich einer einzigen Charakterform gar nicht einordnen lässt, oder in dem geringen Ordnungs-sozialen Eingliederungssinn sehen, der sich gar kein bleibendes, bindendes Persönlichkeitsbild setzen will — soviel ist klar: Der Schauspieler ist nur ein krasser Fall des Menschen, er tut täglich einmal, was der gewöhnliche Mensch lebenslänglich einmal tut: er bildet aus dem Vorrat seiner vorhandenen Instinkte, Kräfte, Vorstellungen (unter tunlichstem Ausschluss derer, die nicht zum Vorbild passen!) einen Charakter, eine Persönlichkeit. Der Mime ist eben Menschendarsteller von Beruf, er tut in freiem Spiel oft, was wir in hartem Ernst einmal tun — aber er tut doch nichts andres als ich und du und wir alle: er stellt sich in Form eines bestimmten Charakters dar.

Ein Ausdruck der Selbst-Darstellung, Selbst-Erhaltung (die eben nicht nur aufs Erhalten, sondern auch aufs „Selbst" geht!) ist im Kerne jede Lebensäusserung und in besonderer Intensität jede Kunst. Aber die Schauspiel-

kunst ist die Urkunst, die älteste jener gesteigerten, zum Selbstzweck erhöhten Lebensmanifestationen, die wir Kunst nennen; aus ihrem Alter fliesst ihr undifferenziertes, derbdeutliches Wesen; keine neue Materie tritt vermittelnd zwischen Schöpfer und Werk; am eignen Leibe vollbringt hier der Mensch noch die Ausprägung seiner Kräfte zu einem neuen Sinn, einem neuen Individuum. So wird hier handgreiflich, was im Gedicht und Bildwerk versteckter ist: dass alle Kunst und alles Tun und Leben Selbst-Darstellung, unablässig bemühte Annäherung an ein immer gewandeltes Ich-Vorbild ist. Aus diesem Grunde scheint mir die Psychologie der Schauspielkunst bestimmt, der Sprache des Mannes die Metaphern zu leihen, der das Werk der Kritik an unserm Persönlichkeitsbegriff vollbringen wird. Das Individuum als sozial-ethisch abgegrenzte Erscheinung, als „Persönlichkeit" ist bisher nur bewertet worden — die Philosophie der Schauspielkunst wird die Frage nach seiner Existenz stellen. Ich glaube, dieser gleichsam ins Ethische gewandte Kritizismus wird die Existenz der Persönlichkeit nicht leugnen (so wenig wie Kant die Existenz raum-zeitlicher Gebilde geleugnet hat) — er wird nur leugnen, dass sie ein Ding an sich, eine ethische Elementartatsache ist, er wird sie als eine Erscheinung kennzeichnen, die die Formkraft unsrer Seele in notwendigen Trieb aus völlig unerkenntlichen Urkräften gestaltet hat. (Ganz ähnlich wie Kant die sinnliche Welt nur als die Erscheinung gelten lässt, in die die Formen unseres Geistes ganz unkenntliche Endursachen zwingen.) Die Persönlichkeit nicht mehr als die grosse Realität, der Grundfaktor unseres Lebens — sondern als seine Funktion, sein höchstes Produkt.

Das Werk, das aus der Fülle des Erlebten und Erlernten die Erkenntnis begründet, von deren Ahnung ich hier in recht unzureichenden Worten zu sprechen versuche, wird,

muss geschrieben werden. Von allen Seiten weisen die Zeichen der Zeit darauf hin. Allerlei Schriften, die sich bemühen, in die Psychologie der Schauspielkunst einzudringen, sind bescheidenere, doch vielleicht nicht ganz unnütze Vorarbeiten. Viel wichtiger ist die tiefe Erschütterung der Persönlichkeitsidee, die sich überall im geistigen Arbeiten der letzten Generation meldet. Schon für Ibsen war das Problem in der freilich moralistisch gefärbten Wendung von der notwendigen „Lebenslüge" gegenwärtig. Deutlicher wird es heute bei Shaw, dessen ganze Kunst geradezu darin gipfelt, von der Persönlickeit so lange Schleier um Schleier bewusster und instinktiver Schauspielkunst abzustreifen, bis die Ahnung dämmert: das ganze Ich sei nur ein Gewebe aus solchen Schleiern.

Ich denke aber vor allen auch an die grossen Kritiker unsrer Tage, an Mach, den Analytiker der Empfindungen, an Mauthner, den leidenschaftlichen Vernichter der herrschsüchtigen leeren Worte. Mauthner hat auch das stolze Wort vom „Ich", von der „Persönlichkeit" aufgelöst — er lässt es untergehen in der letzten psychischen Realität, der Tatsache des „Gedächtnisses". Aber vielleicht wird gerade an ihn der Philosoph der Schauspielkunst anknüpfen dürfen, um das nichtreale Ich als Produkt phantastischen Schauspiels, künstlerisch freier Anordnung der Gedächtnisinhalte wieder aufleben zu lassen. — Für die Lebensstimmung schliesslich ist die Skepsis gegenüber dem Persönlichkeitsbegriff nirgends so mächtig geworden wie im modernen Wien, der Stadt der alten Theaterkultur. In Hermann Bahrs Essays findet sich wohl das weitgehendste, was nach dieser Richtung schon theoretisch gesagt ist, und Arthur Schnitzler, der nichts lieber als das Sich-Ausspielen und Sich-Auflösen von Individuen vorführt, prägte das Wort: „Wir spielen immer! Wer es weiss, ist klug."

Das Hinschwinden der Persönlichkeit als eines realen,

festen Besitzes erfüllt diese Wiener zumeist noch mit einer angstvollen Schwermut — die befreiende Schwungkraft, die darin liegen kann, sein Ich als Werk, Spiel und eigene Tat zu begrüssen, fühlen sie einstweilen noch kaum. Aber Hugo von Hofmannsthal, der den verschlungensten Problemen unsrer Seele bisher stets die ersten und besten Worte gefunden hat, schrieb schon jene Zeilen, mit denen einst — wenn das Gefühl vom selbsterschaffenen Wesen jeder „Persönlichkeit" sich durchgesetzt hat — den Menschendarsteller auf der Szene alle die grüssen werden, die in der Breite ihres Lebens einen Menschen darstellen:

Schauspieler deiner selbstgeschaffnen Träume,
ich weiss mein Freund, dass sie dich Lügner nennen
und dich verachten, die dich nicht verstehn —
doch ich versteh dich — du mein Zwillingsbruder.

DAS THEATER

IDEALBÜHNE

Unter den Schöpfern des Bühnenkunstwerks ist der Dramatiker der Erste, aber der Schauspieler der weitaus Stärkste; der Dichter steckt wohl das psychische Feld ab, auf dem der Bühneneindruck sich allein bewegen darf, aber was dann auf diesem Felde geschieht, das stellt die Kraft des Schauspielers breit in den Vordergrund; die sinnliche Brutalität, die unwiderstehliche Realität seines Mittels macht seine Kunst innerhalb des Theaters zu der herrschenden. Er ist es ja, der uns auch allein im Augenblick des Bühnengenusses das Dichterwort zuführt — so scheint alles in seiner Hand zu liegen. Man fühlt: Der Schauspieler hat diesen ganzen Komplex der Theaterkunst geschaffen; um sein Werk herum, ihm zur Hilfe ist all das andre erst geworden, und er ist es noch heute, der all diese Teile zusammenhält, der mit der Suggestionskraft seiner Körperkunst über Sein oder Nichtsein des theatralischen Eindrucks entscheidet. Deshalb muss vor jede Betrachtung des dienenden Theaterapparats, vor jede Kritik der Bühnenmalerei, Lichttechnik, Theaterarchitektur, Regiekunst, vor all dies Gerede von „Bühnenreform" muss der Satz gestellt werden: all diese Dinge entscheiden nicht, und ihre höchste Vollendung würde noch keine „Idealbühne" bedeuten. Der Schauspieler entscheidet. Gewiss sind die Hilfen bildender Kunst, die den Schauspieler umgeben, im stande, ihm sein Werk sehr zu erschweren oder zu erleichtern — geschaffen aber wird es letzten Endes nur von ihm, und wenn er der ganz grosse Gestalter ist, wird

es stets — jeder räumlichen Hemmung zum Trotz — von ihm geschaffen! *) Es ist deshalb nicht wahr, dass Bühnenhaus oder Szenenbild über die Möglichkeit grosser theatralischer Kunst entscheiden. Auf wen eine Duse oder ein Bassermann nicht wirken können, solange die „lichtmässige Isolierung der Bühne" nicht gelingt; wen Matkowskys Othello kalt lässt, bloss weil „Reflexlichter aus dem Zuschauerraum den Lokalton der Szene verwirren" — der ist eben ohne Organ für das Eigentliche des Theaters, der vermag Menschendarstellungskunst, die unsre innersten Nerven weit über alles bloss Optische hinaus ergreift, gar nicht zu erleben. Er besitzt nicht einmal in dem zu geniessender Einfühlung nötigen Grade das Körpergefühl des Schauspielers — die Fähigkeit, seelisches Erleben in sinnlichen Ausdruck und körperliche Bewegung zurück in Seelisches zu verwandeln. Er sitzt als ein Fremder, ein theoretisierender Kritiker unter den Zuschauern, den Nachlebenden. Er sollte nicht mitreden. Der Leistung des Menschendarstellers gegenüber ist im Theater alles Beiwerk.

---

*) „Warum getrauen wir uns mit unserem entsetzlichen Apparate von Darstellungsmitteln nicht an solche Werke, ohne sie erst auf die unsinnigste Weise zu verstümmeln, da sie ursprünglich mit den wenigsten Mitteln ausgeführt worden sind, ja, da ihnen sogar ein ganzes Geschlecht fehlte, würde ihnen denn nicht die Antwort sehr nahe liegen: Indem wir uns ganz und gar in das durchaus Überflüssige, ja häufig Schädliche verloren haben, ist uns das einzige, womit man darstellt, ganz aus den Augen gekommen, der begeisterte, talentvolle Schauspieler. Ihr habt die Umstände, Sachen euch über den Kopf wachsen lassen! Oh ich kann mir einen herrlichen, wirklichen Schauspieler denken, der auftretend eure papierenen Säulen grimmig niederrisse und ausriefe: Nieder mit diesen Lumpen und Latten, wie soll diese schändliche, erbärmliche Lüge mich unterstützen, mein Werk wahr machen, da ich bin, was der Held meiner Rolle war, ein Mensch; gebt mir einen Tempel von Marmor oder keinen!"
Cl. Brentano und Achim von Arnim, „Briefe über das neue Theater."

Denn das Theater (dies muss namentlich unseren wagnerianischen Ästheten gegenüber stets wiederholt werden!) ist kein Opernhaus! Es ist nicht Stätte einer im Kern unorganischen (und niemals zum Gesamtkunstwerk einzuschmelzenden) mechanischen Verbindung von Kunstkräften, für die der zusammenhaltende Rahmen freilich eine entscheidende Rolle spielt. — Es ist Schauplatz einer aus Wort und Körperkunst chemisch geeinten Macht, der Bühnenkunst, die ihr innerlich geeintes Wesen auf jedem Brett frei entfalten darf, ohne sich vor Zerfall fürchten zu müssen! Deshalb ist jede „Ausstattung“ für den Schauspieler eine im schlimmsten Fall entbehrliche Zutat. Wenn wir nun auch wünschen und wollen, dass sich dies Beiwerk in künstlerischem Geiste um die Zentralsuggestion der Menschendarstellungskunst ordne, wenn hier auch ganz gewiss viel zu reformieren ist, so darf doch der Ton nicht so verlegt werden, als ob der Schauspieler als dienendes Glied im Werk des Theaterarchitekten stünde. Eine wahre Reform der Bühne kann nur Reform der Schauspielkunst sein!

— —

Wenn wir so den sekundären bescheidenen Wert erst einmal festgelegt haben, der dieser ganzen Debatte über „Theaterreform“ nur eignet, eine Debatte, die im wesentlichen nur das Bühnenhaus, das Bühnenbild, die Bühnenmusik — nie die eigentliche Bühnenkunst meint — wenn wir so, dieser unentscheidenden Bedeutung der Sache bewusst, in den heute höchst lebhaften Kampf der Meinungen niedersteigen, so bemerken wir zunächst unter den geräuschvollen Wortführern dieser Diskussion eine — gründliche Verwirrung.

Wenige unter diesen Pathetikern sind sich klar, dass ihr Chor mit ziemlich gleichen Worten zwei wesentlich verschiedene Dinge fordert, dass ihr Idealismus im Grunde

— je nach der Art ihres Temperaments — auf zwei ganz verschiedene Ideale hinführt. Sie sprechen wohl beide von der Entsühnung und Heiligung unseres Vergnügungslokals „Theater“ durch den Dienst reiner Kunst, sie fordern beide einen Raum von tiefer Feierlichkeit, Darsteller von grosser Hingebung, Zuschauer voll religiöser Andacht — aber an irgend einem Punkt offenbart es sich plötzlich, dass der eine ragende Tempelhallen im Geiste sieht, ein Amphitheater, von vielen Tausenden gefüllt, eine monumentale Szene dröhnend vom Pathos festlicher Spieler — und der andere sieht einen kleinen stillen Raum mit gedämpftem Licht, eine Elite der Kultiviertesten lehnt auf weichen Sesseln und lauscht den leisen Worten, den sachten Geberden der Seelenentschleierer auf der schmalen, kaum erhobenen Szene. Dieser will ein Festspiel-, jener ein Kammerspielhaus. — — Wenn so (es geschieht selten genug) unsere Idealisten ihres Widerspruchs gewahr werden, pflegen sie weidlich aufeinander loszuschlagen. Der Intime schilt den Pathetischen einen unheilbar kulturlosen Plebejer, und der heisst ihn einen entnervten, jedes wahren Aufschwungs unfähigen Snob. Richtig scheint mir nun allerdings die völlige Unvereinbarkeit beider Ansichten; selbst der Glaube, auch nur einen Kompromiss zwischen ihnen zu stande bringen zu können, stammt aus geistiger Unklarheit. Hier sind zwei Welten — so verschieden wie heroisches und philosophisches Leben, wie Tat und Leiden, wie Demokratie und Aristokratie. Aber ebensowenig als eine Übereinstimmung beider Parteien scheint mir das absolute Recht für eine von beiden erweislich. Es geht durchaus nicht, dem intimen Theater jeden Sinn und Wert abzusprechen, mit dem Hinweis auf den Ursprung der Bühnenkunst. Gewiss ist die dramatische Darbietung in der festlich erregten Masse entstanden, gewiss ist der pathetische Schwung ekstatischer Chorführer die ursprüng-

lichste Tonart der Szenenkunst — aber es ist ein trotz seiner Häufigkeit ganz grundloser Glaube, dass mit der Art der Entstehung zugleich die einzig mögliche und berechtigte Art zu sein und zu werden für ein Ding aufgezeigt sei. Aus jener Kunst der Massenekstase, aus dem Drama der festlich gehobenen Rede und der grossen Gebärde hat die neuere Zeit in völlig organischer Weise ein stilleres Spiel entwickelt, das nicht mehr eine berauschte Masse in der Tiefe erschüttern, bezwingen, fortführen will, das den Einzelnen, den Vorbereiteten, feiner Eingestimmten mit seiner leisen Wahrheit zu überreden, zu ergreifen trachtet. Es ist das „psychologische Drama" entstanden, das nicht an die grossen, allen gemeinsamen Grunderfahrungen des Lebens rührt, das die individuelleren Verschlingungen der Lebenskräfte darstellt, kompliziertere Erfahrungen, die nur für ähnlich geartete Naturen von Bedeutung sind. In dieser neuen Art sind reine Meisterwerke entstanden, die auf eine ihrem Wesen angepasste Szene Anspruch haben. Und weil weder „Torquato Tasso" noch „Rosmersholm", weder Maeterlinck noch Johannes Schlaf im mächtigen Amphitheater, vor den Augen der Tausenden, beim Dröhnen des tragischen Kothurns die richtige Resonanz finden — deshalb ist das Festspielhaus nicht allein berechtigt; deshalb brauchen wir — um einen köstlichen Besitz unserer künstlerischen Kultur voll geniessen zu können — das intime Theater.

Aber ebenso töricht ist nun die Behauptung der „Intimen", sie seien die allein Berechtigten, in ihrer Bühne liege Ziel und Sinn der ganzen Entwickelung, jede andere Art von Theaterkunst sei rückständige Barbarei. So liegt die Sache wahrlich nicht! — Das psychologische Drama stellt wohl einen Weg der Entwickelung dar, aber nur einen — und vielleicht sogar eine Sackgasse. Gewiss ist, dass die Dramen des grossen, von Massenspannung lebenden, auf Massen-

Erschütterung zielenden Feststils für uns keineswegs tot sind, dass ihr Pathos in uns Gefühle von ganz unersetzlicher Schönheit und Macht auslöst, und dass seit kurzem sogar das Geschlecht unserer jungen Dramatiker sich sehnsuchtsvoll um jenen Stil bemüht, der über die individuelle Wahrheit des Kulturmenschen hinausführt, zum Kampf der ewiggleichen Elemente, zur Notwendigkeit der grossen Tragödie. Der Wille zur festlich hohen Bühnendichtung, die sich an alle wendet, weil sie vom Allen Gemeinsamen handelt, ist wieder wach. Diesem Drama ist die tempelhohe Szene, sind die endlos aufsteigenden Reihen des Amphitheaters, die pathetischen Geberden feierlichen Spiels die gemässe Resonanz. Deshalb ist das Festspielhaus heute ein lebendiges Ideal.

Um ihm gegenüber Macht und Ohnmacht der intimen Bühne zu erkennen, um ihre Möglichkeiten recht klar gegen die Welt des Festspielhauses abzugrenzen, dazu bot sich in Berlin im Winter 1906/7 eine vortreffliche Gelegenheit. Von diesem sonst traurig armen Bühnenwinter dürfte in das Gedächtnis der Theatergeschichte doch eines übergehen: die bis dahin vollendetste Ausgestaltung des Intimen Bühnen-Ideals in den Berliner „Kammerspielen“. Als Ergänzung seines „Deutschen Theaters“ hat Max Reinhardt ein Kammerspielhaus erbaut. Der Name scheint mir sehr charakteristisch gewählt — die Ausführung ist nicht minder glücklich. Ein schmaler, sachtansteigender, länglich rechteckiger Saal — holzgetäfelte Wände, teppichgedeckter Boden — weniger als zweihundert sehr breite, sehr bequeme Sessel aus rotem Tuch — schlanke, weisse Kandelaber an den sonst schmucklosen Wänden. In den Kerzen verlischt ganz allmählich das elektrische Licht — und ohne Zeichen rauscht der Vorhang auseinander und öffnet den Blick auf die Szene, die, kaum erhöht, in der kleinen Breite des Saales und wenig tief, nur wie der letzte Abschnitt

dieses vornehmen Raumes wirkt. Auf dieser Szene gab Max Reinhardt einige höchst vollendete Aufführungen: seinem dekorativen Geschmack kamen Künstler wie Munch, Slevogt, Orlik entgegen, seinem Regietalent dienten Schauspieler, die durch die Schule des Naturalismus gegangen, dieser nur verfeinerten, nicht veränderten Art des psychologischen Dramas wohl gewachsen waren. Die wilde Dur-Tonart des Hauptmannschen „Friedensfest“ wurde ebenso gut wiedergegeben wie das überzarte Moll von Maeterlincks „Aglavaine und Selysette“. Seltsame, krankhaft besondere Seelen auf ihren Irrpfaden zu verfolgen, die Stimmungen ihrer Einsamkeit stilsicher zu gestalten, galt es hier wie dort. Und das Kammerspielhaus bewährte sich als rechte Resonanz. Von der Bühne kam Ton und Bild vielfach fein, vorsichtig und leise getönt, in dem schmalen, wohlverkleideten Raum ging keine Nuance verloren, und die Zuschauer, die in ihren ganz grossen Sesseln fast einsam, fast jeder für sich sassen, konnten all ihre Nerven zur Einfühlung in dies fremde Leben stimmen. — — — Am Ende der Spielzeit aber führte man im Kammerspielhause Hebbels Tragödie „Gyges und sein Ring“ auf. Es war keine „schlechte“ Aufführung. Ein kluger Regisseur (Dr. E. Milan) war der sehr geschmackvolle und einsichtige Leiter, und unter den sonst tüchtigen Darstellern gab Friedrich Kayssler dem Gyges Blut und Seele echt Hebbelscher Art. Und dennoch misslang diese Aufführung im Kern. Sie fand nicht ihre Resonanz im Kammerspielhaus. „Gyges und sein Ring“ ist ein F e s t s p i e l. — Durch eine nur scheinbar sehr individuelle, erotische Problemstellung greift das Pathos des grossen Dichters hier hindurch zu ganz allgemeinen ewigen Konflikten — in den Rausch der tragischen Notwendigkeit werden wir gerissen, die alles Leben gebiert durch den Vernichtungskampf von Scham und Freiheit, Gesetz und Willkür, Beharren und Bewegung. Das Pathos,

das zu diesem Letzten strebt und jedem Verse der Tragödie Mass und Klang gibt, dies Pathos fand nicht Raum im Kammerspielhaus. Der laute Ton brach sich grell und unwillig an den zu nahen Wänden, die grossen Geberden drohten die kleine Szene zu sprengen, und der Zuschauer erschauerte beim Ansturm dieser hohen Leidenschaft in seiner patrizischen Isolierung und sehnte sich, die Nähe der andern zu fühlen, mit denen vereint er solch ungeheures Schicksal ertragen kann, mit denen ihn der Anhauch dieser grossen Glut in brüderliche Gemeinschaft schmelzen will. Dies Drama, das äusserlich so sehr auf intime Psychologie gebaut ist, verriet seinen flüssigen Feuerkern, seinen religiösen Willen — es suchte die Menge, die ekstatische Masse. Es fand einzelne Epikuräer und zerging. So zeigte sich, was das Kammerspiel nicht vermag. Es zeigte sich, dass wir das Festspiel brauchen. — Es ist also nichts mit dem uniformen Bühnenideal; ja in Wahrheit liegt die Sache sogar so, dass eigentlich jedem eigenen Dramatiker eine ganz eigene Szene, ein eigenes Bühnenhaus gebührte. Jedes Bühnendichters Kunst empfängt von der Kultur, vom Theater seiner Zeit und schliesslich vom Unwägbaren der eigenen Individualität so besondere Formen, stellt so ganz verschiedene Ansprüche an architektonische Masse, an szenischen Stil, hat so sehr ihren besondern Grad von Naturnähe und dekorativem Pathos nötig, dass eigentlich eine andre Szene, ein andres Haus jedem grossen Dramatiker, vielleicht gar jedem grossen Schauspieler gebührte!

Was die grossen Dramatiker angeht, so hat ein hoffnungsvoller junger Erbe ihrer Kunst in Deutschland, Friedrich Freksa mit Namen, gelegentlich sehr fein bemerkt, dass sie ihre Szenen überhaupt ganz verschieden sehen. Dass Goethe, auch Götz, Egmont, Faust vollphantastisch wie der Epiker, im grossen Raume sieht, sie mit der Fülle ihrer Umwelt in einem erfasst. Dagegen sieht ein Hebbel

schon die Gestalten im scharfen Rahmen, nicht mehr die ganze Welt darf hineinfluten, der Inhalt der Szene ist als Bild empfunden, nach Bildwirkung geordnet.*) Und drittens gibt es Dramatiker, „die nur den Menschen sehen, deren Figuren vor einem schwarzen Tuch so wirken wie auf der Szene" — Shakespeare, Molière, Kleist.

Wie unsinnig erscheint es angesichts solcher Unterschiede in den gestellten Aufgaben eine Lösung finden zu wollen, „die" Idealbühne zu suchen. Wie selbstverständlich zeigt sich als Ziel die Anpassung der Bühne an die Art des jeweiligen Dramatikers.

Dies also wäre das „Ideal". Es ist wie jedes Ideal natürlich durchaus unerfüllbar. Aber das Streben, das in seiner Richtung geht, kann keineswegs ausschliesslich das von unserer wagnerianischen Ästhetik geforderte Amphitheater allein als „Schaubühne der Zukunft" betrachten. Das Ziel (dem übrigens auch die notwendige und also berechtigte Differenzierung im Repertoire der Grossstadtbühnen zuarbeitet!) wird eher erreicht durch Bühnenbauten von möglichster Variabilität und Anpassungsfähigkeit der Formen. Wer nicht unsre lebendige Theaterkunst auf dem Altar eines von höchst individuellem Geschmack gekrönten Bühnenideals opfern will, wer vielmehr nur das rechte Haus für unsern kostbaren Besitz sucht, der darf nicht „die" Idealbühne erstreben. Ihm muss es so viel Bühnenideale geben, als es grosse und verschiedene theatralische Künstler gibt.

---

*) Da in der Phantasie der neuern Dichter zweifellos die ihnen allein vertraute ‚Guckkastenbühne' erheblich wirksam war, so wird auch dies verpönte Wesen für die Darstellung Schillers, Hebbels oder Anzengrubers nicht so glatt zu eliminieren sein.

DIE WIEDERGEBURT DES THEATERS

In Wahrheit ist es aber nicht das Wort der grossen Dramatiker allein, zu dessen Erfüllung sich die Formen der Bühnenkunst bilden. Eine Synthese aus dem Geist der grossen Toten und dem Bedürfnis und Willen der lebendigen Generation ist es, die jedesmal die Form des klassischen Bühnenkunstwerks bestimmt. Indem die gegenwärtige Zeit durch vielerlei Organe, durch Schauspieler, Maler, Regisseure, Dramaturgen, ihren Willen, ihre „Auffassung" immer neu bekundet — entsteht immer ein neuer Bühnen-Shakespeare, ein neuer Kleist, ein neuer Ibsen. Und so lange eine Generation noch nicht i h r e Formung der grossen Dramatiker durchgesetzt hat, mag sie von der Bühne überhaupt nichts wissen, wird „theatermüde". — Und es scheint mir in der Natur dieser sonderbarsten Sache, die wir Theater nennen, zu liegen, dass solche Perioden der Enttäuschung und Verstimmung mit anderen des intensivsten Interesses, des zutraulichsten Optimismus abwechseln müssen. Die theatralische Gesamtkunst, jene Synthese von Werken des Dichters, Dramaturgen, Regisseurs, Schauspielers, Dekorateurs, die wir auf der Bühne suchen, ist zweifellos das weitaus komplizierteste Gebilde unserer künstlerischen Kultur. Hier müssen zahlreiche eigenwillige Mächte zusammenarbeiten, ein seltenes Genie und ein besonderes Glück müssen sich begegnen, um all diese Kräfte einheitlich zu einem neuen Ziel wirken zu lassen, und so ist es erklärlich, dass die Theaterkunst sich langsamer entwickelt, als die kulturelle

Stimmung, das künstlerische Empfinden des führenden Teils im Publikum. Das Theater kommt so notwendig wie jedes Teilchen innerer Kultur dazu, die besonderen Stimmungen und Tendenzen der Epoche in sich aufzunehmen, aber es kommt spät, vielleicht zuletzt dazu. Und so muss es immer eine Ära geben, in der den schon vom neuen Geist beseelten Köpfen die veralteten Formen der Theaterkunst nichts mehr zu sagen haben. Dann ist die Bühne ihnen ein fremder, nichtiger, peinlicher Ort, dann erschallt die Losung: fort vom Theater! — bis endlich der Mann und die Stunde kommt, die den neuen Weg gehen und den neuen Geist auch in die Form der Bühnenkunst zu bannen wissen. Wenn dann der Wille der Generation in der Schaubühne seine mächtige Resonanz findet, dann ist das Theater plötzlich wieder ein Schatz, der Bühnenkünstler ein hochgeehrter Bundesgenosse; dann heisst die Schaubühne je nach dem Willen der Zeit eine moralische oder antimoralische, eine religiöse oder aufklärerische Anstalt; jedenfalls gilt sie dann als vollwertiger, wenn nicht gar höchster Ausdruck der zeitgenössischen Kultur. — Bis die geistige Entwicklung wiederum diese neue Form der Theaterkunst überholt hat und das Spiel von Diskrepanz, Absage — Kongruenz, Wiederaussöhnung von neuem anhebt.

Hier mag einmal — nicht um zu begründen, sondern um zu erläutern — eine historische Betrachtung, ein Blick auf den periodischen Verlauf des Interesses im letzten theatralischen Menschenalter Platz finden:

Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts jener Geist in Europa herrschend war, dem Nietzsche in seiner „Unzeitgemässen Betrachtung vom Nutzen und Nachteil der Historie“ nachsinnt, jener Geist der Geschichtlichkeit und Wissenschaftlichkeit, der Philologie und des Materialismus, da verlor die damalige Schaubühne die Kraft der Suggestion über die Geister. Denn soweit über den

korrekt sitzenden Konversationszuschnitt, die prägnante, aber nüchterne Wirksamkeit des Laubeschen Stils hinaus tragische Wirkungen erstrebt wurden, lebte man auf der Bühne immer noch von den verblassten Traditionen der Weimaraner Klassik. So wurde das schon ganz anders gestimmte Publikum theatermüde. Als aber die Meininger kamen und statt eines verballhornten Theater-Shakespeare einen gereinigten, philologisch treuen, statt blasser Allerweltskulissen ein echt konterfeites Forum romanum, statt eines Dutzend phantastisch gekleideter Statisten ein historisch kostümiertes, zahlreiches, wohldressiertes Römervolk auf die Bühne brachten — da ging plötzlich wieder Illusionskraft von der Schaubühne aus, da erwachte das Theaterinteresse, da stieg die szenische Kunst wieder hoch im Ansehen. Dadurch, dass er das Wertvollste der meiningischen Tradition festhielt und fortführte, ist dann Adolf L'Arronge eine wichtige Person in der neuen Theatergeschichte geworden. Und dadurch, dass sein von diesem Geist beseeltes „Deutsches Theater" in Berlin stand, ist die Führung in Sachen des deutschen Theaters im gewissen Sinne von Wien, der Stadt Heinrich Laubes, auf die Preussenhauptstadt übergegangen. Das geschah um 1880.

Inzwischen aber trat das geistige Interesse in eine neue Phase ein. Die elementar vordringende soziale Bewegung und die ihr eng verbundene materialistische Geschichts-Auffassung liessen jetzt den Schwerpunkt des Lebens ganz wo anders sehen als im Schlachtenlärm und Fürstenprunk; der immer mächtiger werdende Geist naturwissenschaftlicher Erkenntnis, genauer Beobachtung fand in der äusseren Exaktheit des Meiningertums keine Illusion mehr, suchte eine intimere, psychologisch tiefere Natürlichkeit. Da schien wieder den Besten das Theater eine leere, eitle Spielerei ohne Lebenswert und tieferen Sinn — bis ein

halbes Menschenalter nach dem Triumphzug der Meininger die Bewegung der „Freien Bühne“ dem neuen Geist seine Schaubühne schuf. In Literatur und Schauspielkunst wurde der naturalistische Stil entdeckt; da ward das Theater wieder vielen eine ernste und hohe Angelegenheit. Und gerade so, wie L'Arronge das Meiningertum, so stabilierte und vollendete Otto Brahm als der neue Direktor des „Deutschen Theaters“ den Naturalismus in der Schauspielkunst. Er schuf eine neue Illusion von Lebensechtheit, d. h. sein Theaterspiel betonte das, was der 1890 führenden Generation das Wichtige und Wesentliche des Lebens schien. Eine hohe Treue in der Inszenierung und Darstellung des Alltäglichen wurde erreicht, in der Reproduktion aller Lebensäusserungen, die etwa in der Sphäre eines an Herz und Verstand tüchtigen Menschen von normalem Wuchs der Persönlichkeit liegen mögen. Brahms Ensemble wurde einzig und vorbildlich in der Wiedergabe Hauptmanns und jenes Ibsen, der die Gesellschaftsdramen von den „Stützen“ bis zur „Wildente“ etwa geschaffen hat. Aber schon dem Ibsen der letzten Periode, bei dem der reale Vorgang nur noch wie ein durchsichtiger Schleier die Tiefe mystischer Ahnung, traumschwerer Stimmungsphantasie bedeckt, schon diesem Dichter wurde Brahms erdhaftende Kunst nicht mehr voll gerecht. Und an den grössten, den jüngeren Ibsen, den Meister des „Per Gynt“ und des „Kaiser und Galiläer“, hat er sich überhaupt nie gewagt. Die Klassiker mit ihrer, die alltägliche Wirksamkeit überragenden Kraft und ihrer Tiefe hat Brahms, Theater nie in eigener und vollendeter Weise darzustellen vermocht, auch Kleist nicht, auch Hebbel nicht; und allem, was als „Neuromantik“ in der jungen Literatur einem farbenstärkeren und sinnbildlich tieferen Stil zustrebte, blieb diese erste deutsche Bühne jahrelang streng verschlossen. Hier liegen die Grenzen Brahms, und die Wurzeln der letzten,

tiefen, wohl nicht nur in Berlin verspürten Theatermüdigkeit, deren Periode unlängst ablief.

In dem Jahrzehnt seit Begründung der „Freien Bühne“ hatten sich ganz neue Stimmungen der führenden Geister bemächtigt. In und durch Nietzsche vollzog sich von dem vorherrschenden sozialistischen Empfinden der achtziger Jahre eine Wendung zu aristokratischer individualisierender Anschauung; der sichere Rationalismus und Materialismus der neuen Aufklärung begann der bitteren Skepsis, der ekstatischen Mystik einer neuen Romantik zu weichen; der starke Vorwärtsgang der bildenden Künste und des Kunstgewerbes bezeugte und erschuf zugleich eine neue, verfeinerte, anspruchsvollere Sinnlichkeit. Und während dieser Geist die grossen Alten neu ergriff und sich in Kunst und Literatur allmählich auch eigenen Ausdruck schuf, fand er auf dem Theater noch lange keine Stätte. Der Leiter des „Deutschen Theaters“ und seine Jünger zeigten, wie gesagt, für eine überrealistische, grosszügige Stilisierung und sinnliche Verfeinerung des Bühnenbildes weder Willen noch Kraft, und was an Hof- und andern Bühnen die Epigonen des Meiningertums boten, konnte den neuen Geschmack natürlich erst recht nicht befriedigen. So wurde das Theater wieder für viele der Besten ein Ort des Überdrusses und der inneren Leere, kleinlichen Nachahmertums oder hohlen Prunks. Der Mann, der das Theater aus dieser Krise geführt hat, der es wieder zu der Kongruenz mit dem Zeitgeist brachte, der tat, was ein Menschenalter zuvor die Meininger, ein halbes Menschenalter zuvor die Schöpfer der „Freien Bühne“ taten, war Max Reinhardt. Auch er nicht ein Erster und Einziger. Er hat wie L'Arronge und Brahm Vorgänger gehabt (so in der weitsichtigen, aber kurzlebigen „Sezessionsbühne“ des Dr. Zickel) und er hat glücklicher als Brahm und L'Arronge hervorragende Gehilfen gehabt (vor allem seinen weiland ersten Regisseur

Richard Vallentin und seinen noch heut wichtigsten Schauspieler Friedrich Kayssler.) Dennoch bleibt sie ausserordentlich, die Leistung Reinhardts, der, ein kleiner Schauspieler des Deutschen Theaters, binnen drei Jahren vom Leiter einer Brettl-Unternehmung zum Direktor des Kleinen, dann des Neuen und schliesslich mit Fug Direktor desselben Deutschen Theaters wurde, das seit seiner Begründung traditionell den äussersten Punkt bezeichnet, den die deutsche Theaterkunst zurzeit erreicht hat. — In der Tat hat Reinhardt einen neuen Punkt in der Entwickelung unserer Theaterkunst erreicht; er hat die erfüllten Wünsche der Theatermüden zu einem grossen Teil befriedigt. Er gab in seinem Repertoire der neuromantischen Produktion eine Stätte; er gab seinen Aufführungen Einheit nicht durch die Basis der erdhaftenden Natürlichkeit, sondern durch die Luft einer besonderen Stimmung. Er stilisierte: er traf die zitternd zarte Traumart Maeterlincks in „Peleas und Melisande", den glühenden und düsteren Balladenton in „Salome" und „Elektra" und die sprunghafte Wildheit der Groteske bei Courteline und Wedekind und Shaw. Er schuf vor allem der verfeinerten Sinnlichkeit der Zeitgenossen vollstes Genüge; seine Inszenierung schloss engsten Bund mit der modernen Malerei; nicht nur, dass erste Künstler ihm Kulissen und Kostüme entwarfen, der Regisseur selbst wurde zum Koloristen und Zeichner, blieb immerdar bedacht, die ganze Handlung in eine Kette von Bildern aufzulösen, in denen sich Dekorationen und Personen zu Wirkungen von farbiger und linearer Schönheit vereinen. In ähnlicher Weise wie dieses optische wurde das akustische Element neu durchgebildet; freilich nicht vermittels sprachlicher Neuausbildung der Schauspieler — musikalische Reize anderer, äusserer Art wurden der Szenenstimmung dienstbar gemacht, bis in der Aufführung von Hofmannsthals „Ödipus und die Sphinx", dem bislang glänzendsten

Werke Reinhardtscher Theaterkunst, ein völliges akustisches Novum geschaffen wurde, durch jene Volksmenge, die in Chöre von verschiedener Stimmfärbung geteilt und an Höhepunkten von Instrumenten unterstützt, klangliche und rhythmische Wirkungen von ungeahnter Kraft und Schönheit auslöste. — So ward nach vielerlei Richtung der neuen Zeitstimmung ein theaterkünstlerischer Ausdruck geschaffen, und Kreise, die bislang von tiefster Theaterverdrossenheit erfüllt waren, gewannen durch Reinhardts Kunst neuen und starken Anteil an den Vorgängen der Schaubühne.

Indessen, während so eine neue Ära der Theaterfreudigkeit erst recht im Aufblühen scheint, kann man doch schon innerhalb der Reinhardtschen Inszenierungskunst die Keime einer neuen Krisis erkennen. Zunächst scheint es, als fühle Reinhardt sich den grössten Aufgaben der „klassischen" Dramatiker, nach deren Neubelebung aller Sinn steht, nicht so ganz gewachsen. Er wählte von Shakespeare nicht „Macbeth", nicht „Timon", nicht „Lear" — sondern die „Lustigen Weiber", den „Sommernachtstraum", den „Kaufmann von Venedig" — Parerga! Gewiss herrlicher Schönheiten voll, aber doch gewiss nicht das Tiefste und Höchste, was dramatischer Kunst erreichbar ist. Und schon bei diesen Reproduktionen, etwa bei der schönen Aufführung des „Kaufmann von Venedig", erhoben sich gut begründete Einwände. Man fand, es sei eine Gefahr vorhanden, dass das spezifisch dramatische Element, die seelisch wirkende Charakterisierungsmacht von Dichterwort und Schauspielerleib unterginge in einem reinen Fest der Sinne, das da von Malerei und Musik bereitet wurde. Man fand es etwa bedenklich, dass der grosse Gerichtsakt mehr durch die Feinheit optisch-akustischer Gesamtabstimmung als durch die Grösse der Shylockgestalt wirkte, und dass der schönen Bildwirkung zuliebe Porzia ihre Rede zu den Parteien hielt, den Richtern den Rücken wendend. Man fand es

auch bedenklich, dass die holde Schönheit der Schlussszene, das Mondlichtfest in Porzias Garten, viel mehr durch Malerei und Musik als durch gut gesprochene Reproduktion der herrlichen Dichterverse zur Wirkung kam. Mit einem Wort: man fühlt das psychologische, sprachkünstlerisch-geistige, schauspielerisch charaktergebende Element, das zuletzt doch allein die innersten Gemächer im Heiligtum dramatischer Kunst entriegeln kann, bedroht von der Herrschaft des sinnlichen, durch blosse Nervenwirkung einstimmenden Elements. Wenn Reinhardts bisherige Tat etwas ist, wie die Wiedergeburt eines sehr veredelten, sehr differenzierten Meiningertums, so trägt man nun auch Verlangen nach erhöhter Neuschöpfung des psychologischen Elements.

Was Reinhardt ausser den Stimmungsräuschen seiner Hauptszene noch neuerdings in seinem Kammerspielhaus gelang, war nur die sinnliche Vollendung und die romantische Ausweitung des Brahmschen Stils, des Stils der Intimität und Lebensdiskretion. Aber es handelt sich nun darum, den Stil des psychischen Realismus auch in die Dimensionen des farbigstarken Festspielhauses zu übertragen; es gilt, Menschen mit gleicher Plastik herauszustellen, wie das Brahmsche Ensemble dies tat und tut, aber in grösseren Dimensionen; es gilt, die kämpferische Macht des dramatischen Dichterwortes zu vollem Leben neu zu wecken — den neuen Stil zu finden für Lear und Faust, für Ibsen und Hebbel. — Nun darf man allerdings sagen, dass die Leitung des jetzigen Deutschen Theaters ein Gefühl für diese Notwendigkeit zu haben scheint. Ich denke an die edle, wuchtig stilisierende Einfachheit mit der man, den Ideen des genialen Roller folgend, die Interieurs im „Wintermärchen“ lediglich durch drei sehr schön charakteristische Teppiche darstellte. Ich denke noch etwa an manchen lapidaren, streng grossen Zug der Regie in der tief einprägsamen „Gespenster“-Aufführung. Dies

aber sind nur Anfänge, und Anfänge, die wesentlich beim toten Material stehen bleiben. In der Menschendarstellung dieser führenden Bühne herrscht immer noch das falsche, weil unsern tiefsten Ansprüchen nicht mehr genügende Prinzip der bunten Lebendigkeit, der psychologisch nuancierenden Kleinarbeit. Schauspieler fehlen, die in Wort und Geste mit klarer statuarischer Wucht und Einfalt gerüstet sind, die die Vielheiten modernen Seelenlebens auf eine grosszügig einfache Formel bringen und so die grössten Aufgaben dramatischer Kunst uns wirklich neu schaffen können. Es steht fest, dass von einer Erziehung der Schauspieler in diesem Sinne Reinhardts vielmehr dem toten Bestandteil der Theaterkunst zugewandter Geist bisher wenig gewusst hat. Man wird aber auch zugeben müssen, dass Geist und Kraft eines Leiters hier allein gar nicht allmächtig wäre, dass ihm das Glück erlesenes Menschenmaterial zuführen müsste. So bleibt es ungewiss, ob Reinhardt auch noch der Mann ist, diese neue Aufgabe zu lösen, einem psychologisch modernen und doch monumental gehobenen Menschendarstellungsstil heranzubilden — oder ob er in seinem Übermeiningertum stehen bleiben wird. Das wird über Dauer und Grösse seines Ruhmes entscheiden. Gelöst aber wird diese Aufgabe werden — wenn auch, im schlimmeren Falle, nach einer neuen Krise der Theaterverdrossenheit durch einen neuen Mann.

Für den Kulturwert des Theaters aber, dafür, dass die Bühnenkunst mit hoher Notwendigkeit als echt organisches Gebilde unserer Kultur entwächst, dafür ist mir gerade der stärkste Beweis, dass ihr Leben so durch immer neue Tode zu immer neuen Wiedergeburten emporwachsen muss.

DER KULTURWERT DES THEATERS

Bewiesen scheint der Kulturwert des Theaters wohl durch die Fülle von Energie, die das individuelle und soziale Leben immer wieder auf seine Befruchtung und Neugestaltung verwendet; es wäre unsinnig zu glauben, dass all diese Kräfte vergeudet, an ein unnützes Spiel vertan seien. Existieren muss der Kulturwert des Theaters wohl — aber worin besteht er, was ist sein besonderes Wesen? — — Wenn einer, um die Bedeutung der Biologie befragt, nur zu erwidern wüsste: sie liefert dem Sozialphilosophen so prächtige Vergleiche! oder wenn einer die gesellschaftliche Natur des Bauernstandes definieren wollte: er stellt die brauchbarsten Soldaten! so würden wir von der logischen Kraft des Urhebers solcher Antworten eine herzlich geringe Meinung bekommen. Nicht weil er an sich Falsches gesagt hätte, sondern weil er eine relativ zufällige Beziehung zum Kriterium eines Begriffs erhoben hat, eine Beziehung, die nicht das Wesentliche des erörterten Begriffs berührt, nicht das Wesen, zu dessen Fixierung der Begriff geschaffen wurde. Man verlangt, dass jedes Ding und jeder Begriff erfasst, erklärt, gewertet werde nach den Kriterien seiner eignen Kategorie; dass man nicht eine wirtschaftliche Institution um ihrer militärischen Leistungsfähigkeit, eine Arznei um ihres Nährwerts, ein astronomisches Instrument um seiner Schönheit willen lobe oder tadle, dass vielmehr wirtschaftliche Produktivität, Heilkraft, wissenschaftliche Zweckmässigkeit die Dinge seien, durch die jene Wesen erkannt und

gewertet werden. Seltsamerweise ist dieser logische Reinlichkeitsinstinkt stark in der Entwickelung zurückgeblieben allein auf dem Gebiet der Künste. In bedenklicher Huldigung hat man dem überverständigen Wesen der Kunst soviel mystische Verehrung und so wenig ehrliches Nachdenken gewidmet, dass der Intellekt unsrer Gebildeten bei Kunstbetrachtungen noch heute vielfach den einfachen sachlichen Respekt, die schlichteste logische Konsequenz ausser Acht lassen kann. So glaubt man auch etwas Rechtes und Richtiges zu sagen, wenn man den Kulturwert des Theaters immer wieder mit den religiösen, politischen, moralischen Wirkungen erklärt, die von der Schaubühne ausgehen können. Und doch: sollte eine Kunstinstitution nicht Anspruch haben, nach ihren künstlerischen Wirkungen bemessen zu werden? Wirkungen, die denn doch nach Ursache, Art und Ziel entschieden anders sind als Predigt, Aufklärung und Sittenlehre, und an deren Dasein und Daseinsberechtigung man eben a priori glauben muss, wenn man vom Kulturwert einer Kunstart überhaupt sprechen will. Das gefährliche Wort von der ‚Schaubühne als moralischer Anstalt' hat freilich Schiller geschaffen. Aber Schiller war eben hierin völlig Sohn der Aufklärungszeit, dass ihm das Moralische der Generalnenner war, auf den jeder inkommensurable Bruch der Lebenskräfte gebracht werden musste, wenn man mit ihm überhaupt sollte rechen können. Uns sind inzwischen die andern grossen Offenbarungsformen des Menschengeistes selbständige Kategorien geworden. Wir wollen uns Kunst so wenig wie Religion mehr ins Moralische übersetzen, wir wollen sie in ihrer ganz unvergleichlichen Eigenart verstehen. Und so hat es für unsern Denk- und Sprachgebrauch auch keine Berechtigung mehr, die Kulturleistung des Theaters im Moralischen zu suchen. Hat die Schaubühne wirklich kulturelle Kräfte, Kräfte, die unser Leben reicher, tiefer,

harmonischer machen, so müssen sie ästhetischer Natur sein, das heisst: sie müssen aus den Kunstformen der Bühnenkunst, aus den seelisch-sinnlichen Wirkungen des Schauspielens erschlossen werden können.

Nehmen wir doch einmal an, das Theater wäre wirklich ein so unvergleichlich gutes Sprachrohr des politischen Moralisten. Nehmen wir an, der Wert des Theaters erschöpfte sich wirklich in der Möglichkeit, für gute soziale Ideen die denkbar stärkste Propaganda zu machen. (Was ich übrigens bezweifle: Hat das Theaterstück vor dem Zeitungsblatt vielleicht die höhere Intensität, so sicher die Zeitung vor der Szene die höhere Reinheit und Klarheit des Gedankenausdrucks voraus. Denn, sobald die moralische Wirkung als eigentlicher Sinn der Bühnendarbietung proklamiert ist, muss sehr vieles ästhetisch unbedingt Erforderte als lästiges, ablenkendes Beiwerk erscheinen.) Aber selbst wenn es wahr wäre, dass ein Theaterabend für politische Aufklärung etwa mächtiger wirkt als eine entsprechende Anzahl an die Zuschauer verteilter, gut verfasster Flugblätter heilsamster Tendenz! wäre damit ein Kulturwert des Theaters erwiesen? Keineswegs! Nichts wäre damit bewiesen als der Kulturwert politischer Aufklärung, und das Theater wäre dabei ein Instrument, ein Verbreitungswerkzeug, das völlig auf einer Stufe mit der Schnelldruckpresse, die die Flugblätter herstellte, rangiert. Eine Schnelldruckpresse aber ist wirtschaftlich höchst schätzbar und kulturell durchaus indifferent, weil sie Schädliches und Heilsames gleich gut druckt. Wäre das Theater nichts als ein Schallrohr, durch das Geisteswerte politischer oder ethischer Art in die Welt tönen können, so wäre es nur ein Stück der Technik, so wäre das Theater an sich kulturell indifferent. Schon Hebbel hat gesagt, dass man die Flöte, sofern man überhaupt Musik für erspriesslich hält, nicht nach ihrem Wert

als Brennmaterial abschätzen kann. Es handelt sich um die Eigenschaften, die sie von jedem andern Holz unterscheiden, um die Formen dieses besonderen Holzes, Formen, die Luftschwingungen erwecken können, welche unsere Sinne, unsere Seele erregen, Luftschwingungen deren Ensemble uns Musikkunst heisst. — Man kann das Theater nicht als Publikationsmittel anderer Inhalte werten, es nicht durch den Vergleich mit Kanzel, Rednertribüne, Zeitung loben oder tadeln; man muss die einzigartige geistige Kraft erkennen, die jenen komplizierten Formen entströmt, welche uns Theaterkunst heissen.

Um die psychische Wirkung des Theaters zu bewerten, muss man von der Form der Darbietung, nicht vom dargebotenen Inhalt ausgehen. Auch das ist noch ein Irrtum, dass das Theater als Resonanz dramatischer Poesie seine kulturelle Bedeutung habe. Allerdings ein Irrtum feinern Grades. Denn wenn das Theater der Morallehre nur im Widerstreit mit seinen ästhetischen Lebensbedingungen und in recht fragwürdiger Weise dienen kann, so ist es dem Drama das natürliche und stärkste Publikationsmittel. Die dramatische Poesie ist der Inhalt, mit dem und an dem das Theater erwächst — es kann also ohne Schaden für seinen Organismus ihr dienen. Aber so wenig wie das Theater heute noch das einzige Publikationsmittel des Dramas ist, so wenig wirkt das Theater nur oder wesentlich als Schallrohr der dramatischen Poesie. Gerade der feinste, phantasievollste Geniesser wird an der Lektüre eines hervorragenden Dramas oft mehr Genuss haben als an der (so selten seine Vorstellung erreichenden) Theateraufführung; und jeder ehrliche Theaterbesucher wird sich gestehen müssen, dass manche der stärksten, tiefsten Kunsterlebnisse, die er aus einem Bühnenhaus forttrug, ganz ohne Beihilfe dramatischer Poesie geboren wurden, dass der Text des Theaterstückemachers mehr das zu nehmende Hindernis als den Inhalt

des Kunstgenusses bildete. Der heute allzu häufige Versuch, die Werte des Theaters und der dramatischen Literatur einfach zu identifizieren, ist also durchaus verfehlt. Gewiss, das Zusammenwirken beider Künste mag ein Ziel aufs Innigste zu wünschen sein. Der gute Geschmack wird die Theaterkunst sich lieber an Shakespeare als an Sudermann entfalten sehen, wie man eine köstliche Spange lieber auf einer schönen als auf einer gemeinen Stirne sieht. Aber die dem Goldschmuck durch seine Form eingeprägte Schönheit bleibt letzten Endes von der Person des Trägers doch ganz unabhängig und kann das sich recht konzentrierende Auge überall erfreuen und erheben. So hat die Theaterkunst eine eigenlebendige Schönheitsmacht, die von ihrem dramatischen Substrat bis zu einem hohen Grade unabhängig ist. Wenn also das Wirksammachen dramatischer Poesie eine Kulturleistung der Theaterkunst ist, so doch nur eine sekundäre, keine eigentliche, eine, die dem Wesen des Theaters wohl entspricht, es aber nicht erschöpft. Die Flöte wird hier nicht mehr als Brennholz, aber doch nur als Begleitinstrument für einen Singenden gewertet, während sie doch ihre eigentliche Schönheit in den Liedern entfaltet, die ihrem Holz selbst zu entlocken sind.

Eine ganz eigene Melodie, eine nur ihren einzigartigen Formen entströmende Wirksamkeit lebt auch in der Theaterkunst, dieser organischen Verbindung mehrerer Künste, in deren Mittelpunkt das über der Arbeit des Dichters errichtete Werk des Schauspielers steht, um das sich aber die Arbeit des Bühnenarchitekten, des Bühnenmalers, des Regisseurs und andrer mehr versammelt. Zum Verständnis der besondern kulturellen Leistung dieser Kunst glaube ich jetzt, nach Ausscheidung der üblichsten Irrtümer, den Weg frei gemacht zu haben.

Die Schauspielkunst, die ja den „Theater" benannten Kunstkomplex Zusammenhalt, Sichtbarkeit, Eindruckskraft

und damit in entscheidender das dramatische Element überflügelnder Weise die Farbe ihres Wesens gibt, — diese Schauspielkunst ist, wie wir sahen, die Urkunst. Sie hat das Kunstwerk noch nicht vom Künstler in ein objektivierendes Material projiziert, sie haftet noch am Körper des Schaffenden. Nicht aus einer Abstraktion der Sinnenwelt, nicht aus den bloss optischen Zeichen des Malers, den nur akustischen des Musikers, den sprachlichen des Dichters ist das Werk des Schauspielers gebaut: hinter ihm steht noch ein volllebendiger, atmender Menschenleib — das Material des Schauspielers ist ein im ganz andern Sinn natürliches als das vergleichsweise abstrakte Material des Malers oder des Dichters. Es braucht nicht durch die Phantasie des Beschauers ergänzt zu werden, es drängt sich ihm in seiner runden Lebendigkeit als etwas unbedingt Wirkliches auf. Und obschon der Leib des Schauspielers in der Rolle ja so wenig durch seine reale Qualität wirkt, wie die Farbenmasse auf der Leinwand, obschon der dargestellte Nero ja auch nur durch kluge Zeichensetzung erzwungenes Phantasieprodukt ist: weil die Zeichen hier in einem lebendigen Leib gebildet werden, erzwingen sie einen ganz einzigen Grad von Mitgerissenheit, von Illusion. Das Theater ist die illusionsstärkste Kunst und ist deshalb diejenige Kunst, die den Menschen am frühesten ergreift: den Knaben, dem ein Bild noch leer, ein Gedicht noch tot ist, ergreift und erschüttert schon das Theaterstück. Und eine Volksschicht, deren Geist den schwerer fasslichen Künsten noch nicht gewachsen ist, kann durch diese primitiven, starken Suggestionsmittel schon gepackt und aus der mühseligen Welt der Wirklichkeit in das seelenerlösende Freiland der Kunst geführt werden. Deshalb ist das Theater die Kunst der Masse, und damit gewinnen wir schon Ausblick auf einen Punkt, von dem aus das Theater wirklich etwas kulturell ganz Besonderes, nur ihm Mögliches leisten kann.

Indessen, künstlerische Wirkung beruht nicht nur auf Illusion. Sonst wäre die so oft fatale „optische Täuschung" der Betrachtung eines Bildes, eine höchst unangenehm aufregende falsche Nachricht einer genussreich zu lesenden Erzählung gleich. Kunst ist genossene Illusion. Dieser Genuss wird aber nur gewährleistet durch einen im Unterbewusstsein fortwirkenden Empfindungsstrom, der mir die Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten garantiert. Der Moment, wo ich den Dolchstoss auf der Bühne für einen wirklichen hielte, würde meine geniessende Teilnahme in Panik verwandeln: das auf blosse Illusionsweckung ausgehende Panoptikum mit seiner Schreckenskammer ist die Nichtkunst κατ'ἐξοχήν. So sehr die Kunst, um lebendig und wirksam zu bleiben, sich hüten muss, in ihren Motiven und Inhalten je den Zusammenhang mit der Wirklichkeit zu verlieren, so sehr muss sie, um Kunst, festlich erhöhtes Leben zu bleiben, sich hüten, in ihren Formen je völlig wirklich zu scheinen. Eine Sicherung, die jenes Genuss garantierende ungedachte Wissen um die Illusion wach erhält, muss in jeder Kunstform liegen. Und merkwürdiger Weise ist bei der illusionsstärksten Kunst, beim Theater, auch diese illusionshemmende Sicherung am brutalsten, unübersehbarsten ausgebildet. Der ganze so zweckvoll erbaute Bühnenraum, die (trotz allen naturalistischen Irrwegen) nie ganz täuschende Dekoration, vor allem aber dies Zusammensein mit soviel andern, zu einem vorher angesagten Spiel versammelten Menschen — das gleichfalls den primitiven Ursprung dieser vom Volksfest geschaffenen Kunst der Massenekstase bezeugt — all das sind Hemmungen, die uns unausgesetzt den Spiel-Charakter des Vorgangs nicht bewusst, aber doch gefühlt erhalten, und die selbst den ungeübten Geniesser nur sehr selten dem Irrtum verfallen lassen, durch den der Ungebildete ein Gemälde als blosse ‚Abbildung', ein Gedicht als blossen ‚Bericht' eines Wirk-

lichen aufnimmt. (Ein Irrtum, der jeden rechten Kunstgenuss unterbindet.)

Wenn Kunst also ein Ruhen im Gleichgewichtspunkt von Illusionszwang und Illusionslosigkeit („Notwendigkeit und Freiheit' sagten die Metaphysiker) ist, so wird diejenige Kunst am weitgehendsten, am populärsten sein können, bei der die beiden polaren Kräfte am robustesten, am derbsten beschaffen sind. So aber ist die Kunst des Theaters beschaffen. Ihre Erscheinungsform ergibt, dass sie wirksam und geniessbar für Kreise werden kann, in die die andern Künste noch nicht einzudringen vermögen. Sie gibt die erste, früheste Möglichkeit, Menschen der Kunst zuzuführen: dies scheint mir der Kulturwert des Theaters.

Wer deshalb wünscht, dass recht bald recht viele Menschen den erdablösenden, alltagüberwindenden, adelnden Zauber der Kunst empfinden lernen, der muss ein Freund der Bühne, vor allem der Volksbühne sein. Nicht weil das Theater Lehren verbreitet, nicht weil es dramatische Gedichte vorführt, sondern weil es selbst eine Kunst, und zwar die leichtfasslichste aller Künste ist, d e s h a l b ist das Theater ein Kulturfaktor.

THEATERPOLITIK

Wenn das Theater einen Kulturwert hat, so muss seine möglichst sinngemässe Verwaltung eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses sein. Es müsste also eine „Theaterpolitik“ geben, sowohl als Aktion wie als Wissenschaft. Eine praktische Theaterpolitik von irgend welchem Belang, eine planmässige Pflege der Bühnenkunst durch die berufenen Vertretungen der Gesellschaft haben wir heute in Deutschland ersichtlich nicht, und auch die theoretische Betrachtung, die solcher Tat vorarbeiten sollte, liegt sehr im argen. Was heute in der Literatur sich „Theaterpolitik“ nennt, das sind zu allermeist dramaturgische Betrachtungen, die in einem: „So sollten unsre Bühnen sein“ gipfeln. Die Klage, dass sie nicht so sind, der Wunsch, dass sie so werden möchten, das bildet dann den eigentlich politischen Teil. Natürlich müsste an diesem Punkte die wirklich theaterpolitische Betrachtung (die ein dramaturgisches Ideal voraussetzen, nicht erörtern soll!) erst beginnen.

Das A und O aller dramaturgischen Programme bleibt bei allen Variationen der Tonart, in der sich unsre Theaterreformer ergehen: das Repertoiretheater! Das Repertoiretheater soll die künstlerische Aufgabe der Schaubühne nach drei Seiten gewährleisten: Es soll unsern klassischen Besitz an dramatischer Kunst lebendig und wirksam erhalten; es soll den dramatischen Nachwuchs bilden und fördern; es soll der Schauspielkunst den Raum für allseitige Entfaltung, für gesundes Wachstum, reichste Wirksamkeit geben. Das Repertoiretheater soll das dreifach

Eine leisten: die künstlerische, ästhetisch kulturelle Kraft der Szene entfesseln.

Und all dem widersetzt sich an unsern entscheidensten Bühnen vor allem die Praxis des Kassenstücks! Die Direktoren, die kassenstücklüsternen, kassenstückpflegenden, ernten denn auch den ganzen Zorn unsrer pathetisch-ethisch gestimmten Reformatoren; sie sind eben „schlechte Menschen", sie haben die Schuld! Das ist in der Tat die landesübliche Auffassung. Jeder Theaterschmock, der eine literarisch vorteilhafte Pose braucht, entwickelt moralische Entrüstung über die „künstlerische Gewissenlosigkeit geldgieriger Direktoren". Aber auch sehr viel bessere Schriftsteller sehen in diesem Punkt nicht viel tiefer — ich erinnere an die schön temperamentvolle und ausserordentlich einsichtslose Attacke, die Herbert Eulenberg seinerzeit im „Literarischen Echo" (vom 1. August 1905) gegen das sündige Geschlecht der Direktoren ritt. Ein wahrer Don-Quichote-Ritt — und voll Vorsicht gleich mit einem grossen Fluch versehen für jeden, der dem sympathischen Windmühlenstürmer die Binde von den Augen nehmen wollte: die „lähmende Lehre von der Notwendigkeit alles Geschehens" wird als „unendlichen Schaden" stiftend a priori abgelehnt. Es ist der alte, bei chronischen Jünglingsnaturen stets wiederkehrende Irrtum, dass uns die Einsicht in das naturnotwendige Sein und Werden einer Sache den Mut und das Recht nehmen müsste, an ihrer Wandlung zu arbeiten. Die hochgemute Pathetik, die mit dem guten Willen Felsen versetzen zu können glaubt, verträgt solche Einsicht freilich nicht; um so mehr die reife Bescheidenheit eines Schaffenden, der sich als Teil der notwendig wandelnden Natur fühlt, und der, über den Weg der Entwickelung belehrt, nun erst recht alle Kräfte der zähen, langsamen Umbildungsarbeit widmet. Freilich, die jugendliche Genugtuung, vernichtenden Groll auf einzelne Menschen-

kinder zu werfen, irgendwelchen „Schurken“ die Schuld einer historischen Situation aufzubürden, diese Erleichterungen wird sich der reifere Verstand versagen müssen, und er wird ohne alles Moralisieren mit gleicher Energie fortfahren, die unhaltbar befundene Situation zu bekämpfen, nötigerweise auch in ihren ethisch durchaus unverantwortlichen Trägern. „Wir hätten nicht eines Richteramtes zu walten, sondern deutsche Politik zu treiben; Österreichs Rivalitätskampf gegen uns sei nicht strafbarer als der unsrige gegen Österreich“ — sagte Bismark zu Wilhelm dem Ersten, als dieser bei den Friedensverhandlungen von 1866 von „Hauptschuldigen“ und „Verführten“ sprach. Ich glaube, dass die Worte des Kanzlers nicht nur die bessere Politik, sondern auch die höhere „Ethik“ bedeuten.

Unsre Theaterreformer vom Schlage Eulenberg stehen aber alle noch auf der Stufe, die vor der historischen Einsicht liegt, auf der Stufe des Moralisten. Sie bewegen sich etwa auf dem Niveau, das die proletarische Bewegung vor Marx inne hatte, und auf dem heute kaum noch die rückständigsten und rohsten Demagogen stehen: das Niveau, auf dem einfach jeder Fabrikant und Kapitalist für einen persönlich schlechten Kerl erklärt wurde, dessen Geldgier an allem Elend schuld sei, und den man tunlichst mit Feuer und Schwert vertilgen müsse. Inzwischen hat nun der grosse geistige Organisator des Klassenkampfs es zum Gemeingut aller Gebildeten gemacht, dass der Unternehmer nicht weniger als seine Arbeiter im Zwange einer wirtschaftlichen und sozialen Situation steht, dass die geschichtliche Notwendigkeit der kapitalistischen Ordnung, die er nicht willkürlich schuf und nicht willkürlich aufheben kann, ihm seine Stellung anweist, genau wie dem Proletarier, der sich gegen ihn erhebt. Und (merkwürdig für Eulenbergs!) erst seit dieser Einsicht gibt es eine Bewegung des Proletariats, die mit gewaltiger Macht und einigem Erfolg

die Änderung der so in ihrer historischen Notwendigkeit anerkannten kapitalistischen Ordnung anstrebt. Ich glaube, dass die Theaterreform über das Stadium der gut gemeinten Deklamation nicht eher hinausgelangen wird, als bis ihre Vorkämpfer die durchaus überpersönliche Notwendigkeit der bestehenden und gewiss unbefriedigenden Situation erkannt haben werden.

Zunächst ist der Theaterdirektor juristisch selten, faktisch fast nie der Inhaber seiner Bühne. Er ist, wirtschaftlich betrachtet, Pächter oder auch Geschäftsführer von Kapitalisten; er ist für den Ertrag seines Unternehmens Leuten verantwortlich, denen es viel weniger auf die Kunst als auf die richtige Verzinsung ihres Kapitals ankommt. Aber selbst wenn solch Kapitalist opferwillig oder ein idealistischer Direktor wirklich Besitzer seiner Bühne ist — die Kraft des Einzelnen ist von ganz lächerlicher Belanglosigkeit der Aufgabe gegenüber: eine Bühne von rein künstlerischem Programm bei unserm rein sensationslustigen Publikum wirtschaftlich zu halten. Denn dass unser Publikum „eigentlich“ die gute Kunst will und nur von den dummen Direktoren korrumpiert wird: diese Behauptung wird in ihrer holden Ahnungslosigkeit denn doch alljährlich durch hunderte von Tatsachen, durch immer neues Fallieren künstlerischer, durch immer neues Florieren reingeschäftlicher Unternehmungen enthüllt. Allerdings ist es auch unrichtig, dass nur schlechte Kunst Geschäfte machen kann. Bei unserm ästhetisch durchaus unkultivierten Publikum spielt schlecht und gut überhaupt keine Rolle: Erfolg hat, was in Mode kommt — nichts andres! Das „Modewerden“ aber ist ein ausserordentlich komplizierter sozialpsychologischer Prozess, bei dem eine Unzahl ganz verschiedener, künstlerisch zum allergrössten Teil völlig indifferenter Faktoren zusammenwirken. Diese Faktoren können sehr wohl auch für ein echtes Kunstwerk

zusammentreffen; dann hat es Erfolg, nicht weil, nicht trotzdem es Kunst ist — sondern nur, weil es eben in Mode kam. Nie aber kann die Kunst an sich „Mode“ werden; denn das setzte einen gleichmässigen Kultur-Willen voraus, der den äussersten Gegensatz bildet zur stets gewandelten, weil nicht vom Sinn, sondern von der Sensation, nicht von der Ewigkeit, sondern von der Stunde geleiteten „Mode“. Das Kunstwerk, das Erfolg hat, wird deshalb auch — „Kassenstück“, und obschon es gewiss nicht gleichgültig ist, ob die „Weber“ oder „Sherlock Holmes“ hundertmal hintereinander gespielt werden, das Geschäftsprinzip: Ausbeutung der Mode ist damit nicht verlassen, dem kulturerzieherischen Prinzip des Repertoire-Theaters ist man damit um keinen Schritt näher. Weil nämlich die (geschäftlich einzig massgebende!) Masse, von gut und böse der Kunst ganz unberührt, überall (nicht allein in dem bösen Berlin!) mit ihrer materiellen Kraft nur den stützt, der ihr eine Mode schafft, so ist die Pflege der Kunst am Theater nicht ein Werk der Publikums-Bedienung, sondern der Publikums-Erziehung. Ungebetene Erzieher aber bezahlt der Vulgus nicht, und unentgeltlich diesen Kulturdienst tun — das ist ein Werk, das für die Kraft jedes Einzelnen unendlichfach zu gross ist. So wenig wird ein idealer Direktor die Theaterfrage, wie ein humaner Vanderbilt die Arbeiterfrage lösen! Ich erkläre hier mit äusserstem Nachdruck: An dem Stand unsers Theaters sind die Direktoren in allem Wesentlichen völlig unschuldig!

In allem Wesentlichen! Ich will keineswegs jede moralische Verantwortung für sie aufgehoben haben. Auch innerhalb einer gegebenen geschichtlichen Situation kann man die Notwendigkeit mit sehr verschiedenen Graden des Anstands tragen. Ein Fabrikant kann ein Leuteschinder und ein Direktor ein gewissenloser Geldmensch sein; ein

Fabrikant kann in seinem kleinen Bereich die von ihm nicht aufzuhebende Situation des Lohnarbeiters durch mancherlei humane Institutionen erleichtern, und ein Direktor kann, ohne seinen finanziellen Ruin zu riskieren, sein Kassenstück statt sieben- nur sechs oder fünfmal die Woche geben. Aber in solch kleinen Hilfsversuchen erschöpft sich die Kraft des Einzelnen, und der humane Fabrikherr löst damit so wenig die soziale Frage wie ein Direktor das ersehnte Repertoiretheater schafft, wenn er (höchst löblicher Weise!) fünf bis acht rein künstlerisch begründete Aufführungen allmonatlich in die Folge des Kassenstücks einschiebt. Der Einzelne, der auf eigne Faust mehr versucht, der gegen die bestehenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Schranken anrennt, wird, das zeigen hundert Beispiele, sich unfehlbar in kürzester Frist ruinieren. Über die Begeisterung aber für den ‚Idealisten', der lieber in zwei Monaten glanzvoll bankrott macht, statt in dauernder bescheidner Arbeit das Wenige zu leisten, das möglich ist: über solchen Knaben-Enthusiasmus sollten wir Deutschen im vielberedeten ‚Zeitalter Bismarcks' doch einigermassen hinaus sein.

Einem Publikum, das in seiner Breite keine rein-ästhetischen Bedürfnisse hat, doch nur ganz reine Kunst bieten: dies Geschäft gehört nicht in die Hand eines Einzelnen, dies ist wie alle Volkserziehung eine soziale Aufgabe. Die schiefe Situation, die unsern Direktoren das volle Mass persönlicher Verantwortlichkeit nimmt, ist also die allgemeine unseres kapitalistischen Zeitalters: „eine durchaus soziale Aufgabe ist in den Händen privater Unternehmer und bleibt deshalb ungelöst."*) Das Privattheater von heute

*) Es versteht sich, dass soziale Aufgabe nur die materielle Fundierung der Bühne sein kann und soll; die künstlerische Leitung muss natürlich, wie jede Kunst, Sache eines Einzelnen, von der Gesamtheit Erwählten bleiben. Auch der General holt sich beim

kann also kein reines Kunstinstitut sein — warum aber sind es (dies bleibt noch zu beantworten!) die paar sozial fundierten Theater, die wir heute haben, auch nicht? Einfach weil diese Theater von sozialen Gruppen gehalten werden, die nicht den Sitz unsrer ästhetischen Kultur bilden. Unsre Hoftheater sind zu einem grossen Teil unfruchtbar, weil die Höfe, die ihnen mit den Existenzmitteln auch den Geist geben, zu dem Wesen unsrer Kunst kein oder ein (zum Teil unbewusst) feindliches Verhältnis haben. Der Adel trägt unsre geistige Kultur nicht mehr. Das Proletariat trägt sie zum mindesten noch nicht — und daher stammen gewisse Beschränktheiten der sonst so verdienstvollen „Freien Volksbühnen“ (die hier als erste Versuche eines proletarischen sozial fundierten Theaters zu nennen sind). Und die Bourgeoisie? Und unsre Stadttheater? Es wird ja nicht bestritten werden können, dass zum allergrössten Teil unsre Kultur noch auf den Schultern des Bürgertums ruht; dies Bürgertum sitzt ja in unsern Magistraten, Warum sind die Stadttheater doch keine Kulturbühnen? Weil es gar nicht wahr ist, dass „dies“ Bürgertum in unsern Stadtverwaltungen sitzt, weil dort geschäftsbedachte Manchestermänner und ängstliche Pfahlbürger den Namen des Liberalismus missbrauchen, und weil alle geistig führenden Elemente des Bürgertums, alle wahrhaft Liberalen, politisch verekelt und untätig sind. Diese politische Indifferenz der geistigen Nobilität, die in keinem andern Lande Europas gleich stark ist, verschuldet die Versumpfung unsrer bürgerlichen Parteien, macht, dass auch dort, wo jene herrschend sind, keine Kulturarbeit geleistet wird. Es ist nicht paradox, zu sagen: das Elend

Reichstag nicht den Kriegsplan — aber das Heer ist eine soziale Schöpfung. In theatralicis haben wir noch heut den verderblichen Kondottieren-Zustand!

unsres Theaters ist begründet im Elend des deutschen Liberalismus.

Denn so steht die Sache: jedes Volk hat das Theater, das es verdient. Wir werden deshalb ein künstlerisch hochstehendes Theater nur haben, wenn eine künstlerisch-kultivierte Klasse bei uns zu Macht kommt. Sei es, dass der Adel eine geistige Renaissance erlebt, sei es, dass das Proletariat zu reinerer Bildung heranreift, sei es endlich, dass die kulturtragenden Elemente des Bürgertums aus ihrer Lethargie erwachen — gleichviel: ein gutes Theater wird überall entstehen, wo eine gutgebildete soziale Gruppe zur Macht gelangt. Die Theaterfrage, die uns zunächst rein wirtschaftlich erschien, ist uns so unter den Händen eine politische Machtfrage — und schliesslich doch eine Kulturfrage geworden. Aber eine Frage der sozialen Kultur. Nicht eine, mit deren Lösung man ein wie immer kultiviertes, wie immer moralisch qualifiziertes Individuum belasten darf. Es lassen sich gewiss von Einzelnen und von Verbänden inzwischen mancherlei Dinge zur Hebung unseres Theaters tun, aber das alles wird Surrogat, wird Vorläufiges bleiben. Gelöst wird die Frage unsrer Theaterkultur nur werden zusammen mit allen andern Fragen unsrer sozialen Kultur.

INHALT

Gedruckt im Jahre Neunzehnhundertundsieben in der
Druckerei für Bibliophilen, Berlin O.34, Löwe-Strasse 2